T.C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Modern Doğaçlama Tiyatrosu'nda Gelenek

ve

Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro'su

Duygu Çelik

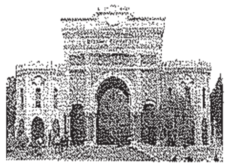
2501070754

Tez Danışmanı:

Yrd. Doç. Dr. Yavuz Pekman

İstanbul 2010

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ Anabilim Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan 2501070754 numaralı DUYGU ÇELİK'İN hazırladığı "MODERN DOĞAÇLAMA TİYATROSU'NDA GELENEK VE BALTACIOĞLU'NUN 'ÖZ TİYATRO'SU" konulu YÜKSEK LİSANS/ ~~DOKTORA TEZİ~~ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 08.11.2010 PAZARTESİ günü saat: 12.30 de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ....KABUL...........'ne* OYBİRLİĞİ /~~OYÇOKLUĞUY~~LA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. DR. ZEYNEP SAYIN	Kabul	[imza]
DOÇ. DR. KEREM KARABOĞA	KABUL	[imza]
DOÇ. DR. ESİN BAKLA GÖREN	Kabul	[imza]
DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL	KABUL	[imza]
YRD. DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN	Kabul	[imza]

Adres: Besim Ömerpaşa Caddesi Kaptan-ı Derya Sokağı 34452 Beyazıt/İstanbul
Tel: 0212 440 00 00 / 14219-14220-14221-14222-14226-14227-14243
Fax: 0212 440 03 40 e-mail: sbe@istanbul.edu.tr

ÖZ

Modern Doğaçlama Tiyatrosu'nda Gelenek ve Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro'su

Duygu Çelik

Bu tez, Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro kuramının bir modern doğaçlama tiyatro formuna işaret ettiği yönünde bir çalışmadır. Doğaçlama tiyatro geleneği olan Türk tiyatrosunda neden modern doğaçlama tiyatro formlarının ortaya çıkmadığını, Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro kuramı üzerinden değerlendirmektedir. İlk bölümde, doğaçlama kavramı, doğaçlamanın tiyatrodaki anlamları ve doğaçlama tiyatro tanımı bulunmaktadır. Bu tanımdan hareketle, geleneksel doğaçlama tiyatro formları da incelenmektedir. Modern doğaçlama tiyatro formlarının incelendiği ikinci bölümde, bu formların gelenek ile nasıl hesaplaştıkları ve bu hesaplaşmanın sonucunda nasıl bir dönüşüm geçirdikleri araştırılmaktadır. Üçüncü bölümde, Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro kuramı incelenmektedir. Öz Tiyatro kuramında; gelenek ve doğaçlamanın nasıl konumlandırıldığına bakılarak, modern doğaçlama tiyatro ve Öz Tiyatro arasındaki benzerlikler araştırılmaktadır.

ABSTRACT

Tradition in Modern Improvisational Theatre and Baltacıoğlu's Öz Tiyatro

Duygu Çelik

This thesis is a study proposing İsmail Hakkı Baltacıoğlu's Öz Tiyatro theory is in the direction of a modern improvisational theatre form; assessing why modern improvisational theatre forms haven't been revealed in Turkish theater having improvisational theater tradition over Baltacıoğlu's Öz Tiyatro theory. In the first part, improvisation comcept, meaning of improvisation in theatre and improvisational theatre definition has been proposed. From this definition perspective, traditional improvisational theatre forms is beeing analyzed. In the

second part where modern improvisational theatre forms is beeing inspected, settling of these forms with the tradition; and the transition they encountered after this settlement is beeing investigated. In the third part, Baltacıoğlu's Öz Tiyatro theory is beeing analysed. Similarities between modern improvisational theatre and Öz Tiyatro has been investigated by assessing how tradition and improvisation is localized in Öz Tiyatro theory.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türk tiyatrosunun önemli bir kuramcısı olan Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro”su ile modern doğaçlama tiyatronun ortak olan özelliklerini belirleyerek; “Öz Tiyatro” kuramının bir “modern doğaçlama tiyatro” formuna işaret ettiğini söyleme niyetini taşımaktadır.

Ayrıca, geleneksel Türk tiyatrosunun “doğaçlama”ya dayanan yapısının, “Öz Tiyatro” kuramında geçirdiği “dönüşüm”e dikkat çekilerek, Baltacıoğlu’nun “doğaçlama” kavramı ile girdiği hesaplaşma bir örnek teşkil edecek şekilde, “özgün” bir “modern doğaçlama tiyatro” formunun Türk tiyatrosundan doğabileceğine dair düşünceler ileri sürülmektedir.

Bu çalışma, “geleneksel doğaçlama tiyatro” formlarına sahip olan Türk tiyatrosunun, özgün bir “modern doğaçlama tiyatro” formuna sahip olamamasına, Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramı üzerinden bir cevap aramaktadır.

Bu tezin oluşmasında ve tamamlanmasında bana yardımcı ve destek olanlara teşekkürlerimi sunmak isterim. “Egemen” akademisyen tavrından uzak olan, gerçek anlamda iletişim kurabildiğim, desteğini benden hiç esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Yavuz Pekman’a, bu tez sürecini takip eden ve sohbetleriyle beni heyecanlandıran Atila Alpöge’ye, doğaçlama tiyatro ile bu denli haşır neşir olmama sebep olan, benim de bir ferdi olduğum Mahşer-i Cümbüş ailesine, kaynak konusundaki yardımları için Enes Bahar’a, bu sürecin her anını takip eden dostum Özlem Tuba Koç’a, bu sürecin her anına şahit olan güzel adam Bişar Bektaş’a, molalarımın vazgeçilmez ismi Elif Ebrahimi’ye, yürüdüğüm yolda beni hep destekleyen, bir anlamda tezi benimle beraber yazan sevgili aileme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Türk tiyatrosunda "ulusallık" tartışmalarının neredeyse bittiği günümüzde, sorulması gereken önemli sorulardan birisi, Türk tiyatrosunun "özgün" bir dil yaratıp yaratmadığıdır. Bu soruyla, "ulusallık" sözcüğünün çağrıştırdığı herhangi bir ideolojiden bağımsız, Türk tiyatrosunun kendisini eleştirmesi amaçlanmaktadır. Kuşkusuz, modernleşme, eleştiriyi zorunlu kılmaktadır. Batı tiyatrosu, modernleşme sürecini, egemen tiyatro anlayışını eleştirerek, yıkarak, ama bütün bunları yaparken geleneğini yok saymayarak yaşamıştır ve yaşamaya devam etmektedir. Türk tiyatrosu ise geleneğiyle bu türden bir hesaplaşma içine girmemiştir. Öyle ki; geleneksel Türk tiyatrosu türleri görmezden gelinmiş; Türk tiyatrosunun "kuruluşu", "Batı"lı bir tiyatro anlayışının egemenliği altında gerçekleşmiştir. Geleneğiyle hesaplaşmayan Türk tiyatrosu, "Batı"dan "ithal" edilen tiyatro anlayışı ile de bir hesaplaşma içine girmemiştir. Uzun yıllar süren "özgün" bir dil yakalama konusundaki tartışmaların merkezinde yer alan bu tespit, çoğu kez çözüm önerisinden yoksun bir şekilde dile getirilmiştir. Çözüm önerisi, teorik olarak "Türk tiyatrosu, geleneğiyle hesaplaşmalıdır" cümlesinde karşılığını bulurken, pratikte, az sayıda tiyatro insanının çalışmaları dışında, karşılığını bulamamıştır. Yavuz Pekman, Türk tiyatrosunda özgün bir dil yakalayan tiyatro insanlarından (Haldun Taner, Sermet Çağan, Oktay Arayıcı, Ferhan Şensoy, Turgut Özakman) bahsettikten sonra şunları ifade etmektedir:

> "Tüm bu yazarların Türk tiyatrosuna önemli katkılar yaptıkları, hepsinin tiyatro sanatına özgün bir boyut, başka bir derinlik kazandırdığı yadsınamaz. Yine de Türk tiyatrosunda, yazarların ya da tiyatro adamlarının yeni bir akım başlattığını söylemek zordur."[1]

Türk tiyatrosu, "yeni" bir akımın başlamasına neden kaynaklık edememektedir? "Yeni" akımların ortaya çıkması, "gelenek" ile hesaplaşmayı zorunlu kılarken; Türk tiyatrosu neden "hala" geleneğiyle hesaplaşmamaktadır? Türk tiyatrosu, "yeni" akımların içindeki geleneksel Türk tiyatrosuna ait olan özellikleri fark etmeyi

[1] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002, s. 165.

bırakıp, ne zaman “yeni” bir akım başlatmak için gerekli kaynağa sahip olduğunun farkına varacaktır?

Bu sorular bağlamında, “yeni” bir akım olarak sayılabilecek “modern doğaçlama tiyatro” incelenmeye değerdir. Bu tez, “özgün” bir dil yakalama konusundaki değerlendirmelerini “modern doğaçlama tiyatro” kapsamında yapmaya çalışmaktadır. “Modern doğaçlama tiyatro” formlarının mercek altına alınmasının gerekliliği şu sebepten kaynaklanmaktadır: Türk tiyatrosunun sahip olduğu doğaçlama geleneği, bir “modern doğaçlama tiyatro” formunun ortaya çıkışına kaynaklık etmemiştir. Geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin “doğaçlama tiyatro” formları için bir örnek teşkil etmesi, Türk tiyatrosunda bir “modern doğaçlama tiyatro” formunun ortaya çıkması için yeterli olmamaktadır. Bu, Türk tiyatrosunun, kendi geleneğiyle bağını koparmasından kaynaklanmaktadır. Oysaki modern doğaçlama tiyatronun ortaya çıkmasına kaynaklık eden “geleneksel doğaçlama tiyatro” formlarının özellikleri geleneksel Türk tiyatrosundaki doğaçlama tiyatro formlarının özelliklerinden çok da farklı değildir. Türk tiyatrosu, bir “modern doğaçlama tiyatro” akımını başlatacak kaynaklara sahipken, modern doğaçlama tiyatro formlarını da “ithal” etmiştir. Tezin kapsamı bu değerlendirmelere uygun örnekleri içerecek şekilde hazırlanmıştır.

Bu bilgiler ışığında, Türk tiyatrosunun “özgün” bir sesi olan Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramı, detaylı bir incelemeyle ele alınmalıdır. Baltacıoğlu, Türk tiyatrosunun “gelenek” ile hesaplaşması sorununa hem teorik hem de pratik çözümler bulmuş önemli bir “kuramcı-uygulamacı”dır. Geleneksel Türk tiyatrosu türlerini kuramsal anlamda inceleyerek, “Öz Tiyatro” modelini, bu geleneksel kaynaklardan da yararlanarak oluşturmuştur. “Öz Tiyatro” uygulamalarında da, kuramının pratik anlamda yansımasını deneyimlemiştir. Bu tezin amacı; “Öz Tiyatro” kuramı ve modern doğaçlama tiyatrodaki gelenek arasındaki ortak noktaları belirleyerek, Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramının bir “modern doğaçlama tiyatro” formunun ortaya çıkışında “rehber” olabileceğini göstermektir. Bu sebeple; tezi oluşturan bölümler, “modern doğaçlama tiyatroda

gelenek” ve “Baltacıoğlu’nun Öz Tiyatro’su” arasındaki bağı çözümlemeye yönelik bir şekilde oluşturulmuştur.

Bu tezin ilk bölümünde, doğaçlama kavramının farklı disiplinlerdeki anlamı incelenerek, tiyatroda “kavram” olarak konumlandığı yerler ifade edilmiştir. Doğaçlamanın tiyatrodaki anlamları düşünüldüğünde; bu çalışma, sahne üzerinde doğrudan kullanılan doğaçlama, diğer bir anlamıyla doğaçlama tiyatro üzerinedir. Birinci bölümde, ayrıca, doğaçlamanın, oyun ve ritüel ile ilişkisi araştırılmıştır. Çağdaş tiyatro düşüncesi, tiyatronun kaynağı sayılan ritüel ile hesaplaşması sonucunda “öncü” çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ritüel ve doğaçlama arasındaki ilişki incelenerek, çağdaş tiyatro düşüncesindeki doğaçlamanın yeri için ön bilgi elde edilmiştir. “Oyun” kavramının genel özellikleri incelenmekte, ilk insanlar için oyun ve doğaçlamanın neredeyse aynı anlama geldiği göz önünde bulundurularak, doğaçlamanın özellikleri, “oyun” kavramıyla açıklanmaktadır. Bu yolla çağdaş tiyatro düşüncesinin “oyun” yapısı ile kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkan “öncü” çalışmalardaki doğaçlamanın konumu için de ön bilgi elde edilmektedir. Doğaçlamanın özellikleri, ritüel ve oyun ile ilişkisi üzerinden irdelenirken, bir anlamda doğaçlamanın, tiyatronun ortaya çıkışındaki rolü tartışılmaktadır. Doğaçlamanın tiyatro içindeki gelişimi ile ilgili olarak genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra, bu bölümün merkezinde yer alan “doğaçlama tiyatro nedir?” sorusuna cevap verilmeye çalışılmıştır. “Doğaçlama tiyatro”nun, sözlük anlamlarının dışında, günümüzdeki doğaçlama tiyatro formları da göz önüne alınarak, genel bir tanım yapılmıştır. Bu tanımdan hareketle geleneksel doğaçlama tiyatro formları için birer örnek teşkil eden “Mimus”, “Commedia dell’Arte” ve “geleneksel Türk tiyatrosu” türleri mercek altına alınmıştır. Kuşkusuz, tiyatro tarihi içinde farklı doğaçlama tiyatro formları vardır; fakat bu tezde çalışma alanı, doğaçlama tiyatronun ilk kaynaklarının bulunduğu “Mimus”; “Batı” tiyatrosunun “gelenek” ile hesaplaşmasında önemli bir yeri olan “Commedia dell’Arte” ve Türk tiyatrosundaki geleneksel doğaçlama tiyatro formları ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca geleneksel Türk tiyatrosunun “köylü tiyatrosu geleneği” incelenerek; “doğaçlama oyun” yapısı için genel bir çerçeve çizilmektedir.

İkinci bölüm, modern doğaçlama tiyatronun "geleneksel doğaçlama tiyatro" formları ile nasıl bir hesaplaşma içine girdiği üzerine yoğunlaşmaktadır. Öncelikle geleneksel doğaçlama tiyatro için yapılan tanımın, günümüzde yapılan doğaçlama tiyatro için geçerliliğini sürdürüp sürdürmediği sorulmaktadır. Bu sorudan hareketle, "geleneksel doğaçlama tiyatro"nun geçirdiği dönüşüm incelenmekte; doğaçlama tiyatronun "yeni" anlamı açıklanmaktadır. "Modern doğaçlama tiyatro"nun öncülleri arasında sayılabilecek isimlerden olan "Jacob Levy Moreno" ve "Viola Spolin"in çalışmaları incelenerek; modern doğaçlama tiyatro formlarının ortaya çıkışındaki etkileri üzerinde durulmuştur. "Modern doğaçlama tiyatro" formlarının incelendiği bu bölümde, üç örnek mercek altına alınmaktadır: "Şikago tarzı doğaçlama tiyatro", "Ezilenlerin tiyatrosu" ve "Playback tiyatrosu". Modern doğaçlama tiyatro formlarının bu üç örnek kapsamında değerlendirilmesinin, en yaygın örnekler olmalarının dışındaki, sebeplerinden biri; Türk tiyatrosunda, bu üç formun uygulamasının bulunmasıdır. İkinci bölümün temel olarak üzerinde durduğu, modern doğaçlama tiyatronun "gelenek" ile hesaplaşması, yine bu üç örnek üzerinden değerlendirilmektedir. Modern doğaçlama tiyatro formlarının "geleneksel doğaçlama tiyatro" formlarından olan "Mimus" ve "Commedia dell'Arte" ile ilişkisi incelenerek, "gelenek"ten nasıl yararlanıldığı üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölüm, "modern doğaçlama tiyatro" ile "Öz Tiyatro"nun ortak noktalarının belirlenmesi ile ilgili bir çalışmayı içermektedir. Öncelikle, Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" kuramı genel olarak incelenmekte; daha sonra, "Öz Tiyatro" ve modern doğaçlama tiyatro arasındaki ortak noktaların belirlenmesi için bir basamak olan "Öz Tiyatro"daki "gelenek" ve "doğaçlama" unsurları araştırılmaktadır. Başka bir ifadeyle; "Öz Tiyatro" kuramı, "gelenek" ve "doğaçlama" ile ilişkisi çerçevesinde incelenmektedir. Bu kapsamda değerlendirilen "Öz Tiyatro" kuramı ve uygulamalarının, modern doğaçlama tiyatro formları ile ortak özellikleri tespit edilmektedir.

Genel olarak bakıldığında, bu tezin ana amacı, Türk tiyatrosunun "özgün" bir dil yakalaması ile ilgili süregelen tartışmalara, Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" kuramı çerçevesinde katılmaktır. Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" kuramını oluştururken

yararlandığı geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin birer doğaçlama tiyatro formu olmasından ve Baltacıoğlu'nun bu formlardaki "doğaçlama" unsurunu "özgün" bir şekilde kullanmasından hareketle, "Öz Tiyatro" kuramına "doğaçlama" unsuru üzerinden bir açılım getirilmektedir. Bu noktada; Türk tiyatrosunun, "Öz Tiyatro" kuramına yeterince önem vermediği görülmekte; bunun bir sonucu olarak da "yeni" bir akımın başlamasında dayanak noktası olabilecek geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin özelliklerine "ithal" edilen formlarda rastlanmaktadır. Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" anlayışında doğaçlamayı zorunlu kılarak, Türk tiyatrosunda "modern doğaçlama tiyatro"nun belki de ilk örneklerini sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Türk tiyatrosunun sahip olduğu "doğaçlama tiyatro" geleneğini "dönüştüren" Baltacıoğlu'nun, Türk tiyatrosunun "özgün" bir dil yaratması sürecindeki konumu konusundaki açılımlar bu tezin kapsamını daha net bir şekilde açıklamaktadır.

1. TİYATRODA DOĞAÇLAMA VE DOĞAÇLAMA TİYATRO

1.1. Doğaçlama Kavramı

Doğaçlama, Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğünde şöyle tanımlanmaktadır: "Birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi, doğaçtan, doğmaca, irticalen, emprovize "[2]. Ali Püsküllüoğlu'nun hazırladığı Türkçe sözlükte ise doğaçlama; "hiç hazırlanmadan, birdenbire ve içine doğduğu gibi söyleme biçimi"[3] olarak tanımlanmaktadır. Bu iki tanımda ortak olan; doğaçlamanın, "birdenbire, içine doğduğu gibi, hazırlıksız, düşünmeden" olduğudur. Doğaçlamanın bu özellikleri "kendiliğinden" olmasıyla ilgilidir. "Kendiliğinden olma"yı, Viola Spolin, "Tiyatro için Doğaçlama"[4] adlı kitabında; patlama anı; içine doğmaya (sezgiye) açılan geçit olarak tanımlamıştır.[5] Burada sözü edilen "patlama anı" ne kadar en saf haliyle ortaya çıkarsa "kendiliğinden olma" durumuna o kadar çok yaklaşılmaktadır. Kadir Çevik, "Derinlikli Fiziksel Devinimin Önemi ve Birbirinin Devamı İki Usta: K. S. Stanislawski ve J. Grotowski" adlı makalesinde kendiliğindenlik için şu görüşleri öne sürmektedir:

> "Kendiliğindenlik gündelik hayatta ve sahne içinde bulunulan durumdan ürer: Kendiliğindenlik asla komutla gerçekleştirilemez."[6]

O "an"ın en saf hali; düşünmeden, birdenbire üretilmektedir. Kendiliğindenlik, içinde bulunulan an ile ilgilidir, "şimdi ve burada" meydana gelir. O "an" için düşünmek veya hazırlanmak ve daha sonra eyleme geçmek, hazırlanılan o "an"ı kaçırmak demektir. Kendiliğinden olma durumu, "an" içinde dış etki olmaksızın, doğalında gerçekleşmektedir. Doğaçlama, kendiliğinden olma özelliğini taşıdığı için, "şimdi ve burada"nın ifadesidir.

---

[2] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama&ayn=tam, Şubat 2010

[3] Ali Püsküllüoğlu, **Türkçe Sözlük**, 5. Basım, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2004, s. 542.

[4] **Improvisation for The Theatre**

[5] Viola Spolin, **Improvisation For The Theatre**, Paul Sills ve William Sills, USA, Northwestern University, 1999, s. 370.

[6] Kadir Çevik, "Derinlikli Fiziksel Devinimin Önemi ve Birbirinin Devamı İki Usta: K. S. Stanislawski ve J. Grotowski ", (çevrimiçi) http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/180/1404.pdf, Kasım 2009.

Doğaçlama bu genel tanımının dışında başka disiplinlerde başka anlamları da ifade etmektedir. Doğaçlamanın, müzikteki anlamı için yapılan tanım şu şekildedir: "Önceden hazırlanmadan ve bir notaya dayanmadan anında yaratılan ve icra edilen müzik"[7] Doğaçlama, özel olarak gitar terimleri sözlüğünde ise; "Müzisyenin, arka planda devam eden ses bütünlüğüyle uyumlu olarak o an hissettiği notaları içine doğduğu gibi seslendirmesi"[8] olarak tanımlanmaktadır. Görüldüğü gibi; doğaçlamanın müzikteki tanımına "uyum" sözcüğü de eklenmekte, kendiliğinden olma özelliği ise yerini korumaktadır. Doğaçlama, belli bir sanat disiplini içindeki yerini, o disipline özgü bir çerçeve içinde almaktadır. Demek ki, doğaçlama, rastgele değil; bu çerçeveye uygun bir biçimde uygulanmaktadır. Bu hususla ilgili olarak, Abdulselam Arvas, " "Âşıklar" ve Türk Doğaçlama Sanatının Tarihî- Tipolojik Menşei" adlı makalesinde şu görüşlere yer vermektedir:

> "Geçmiş dönemlerden bugüne kadar herhangi bir topluluğun bedii sanatkârı, mutlak doğaçlamayı hiçbir zaman ortaya koymayıp, sanatını var olan bir temel üzerinde inşa etmiştir. Örneğin, bir halk şairi, geleneği tanıdıktan ve belli bir birikime sahip olduktan sonra atışma yapabilmektedir.
>
> Doğaçlama (doğmaca/irticalen söyleme) sanatı ise, bu işi yapan kişinin ansızın içten geldiği gibi dörtlükler ya da mısralar şeklinde sözler terennüm etmesidir."[9]

Doğaçlama, tiyatro disiplini içinde de yerini almış, bu sanatın kendine özgü özellikleri içinde tanımlanmıştır. Püsküllüoğlu, tiyatroda doğaçlama ile ilgili olarak, şu tanımı yapmaktadır: "bir metne dayanmadan, içe doğduğu gibi konuşma ve oynama"[10]. Püsküllüoğlu, verdiği bu tanımda tiyatroda kullanılan doğaçlamanın "tuluat" ile eşanlamlı olduğunu da belirtmektedir.[11] Özdemir Nutku'nun hazırladığı "Gösterim Sanatları Terimleri" sözlüğünde ise doğaçlamanın farklı tanımları şu şekilde yapılmaktadır:

---

[7] Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul, C.VII., s. 3263.
[8] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama&ayn=tam, Şubat 2010.
[9] Abdulselam Arvas, " "Âşıklar" ve Türk Doğaçlama Sanatının Tarihi-Tipolojik Menşei", (Çevrimiçi) http://yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd22/sbd-22-04.pdf, Mart 2010.
[10] Ali Püsküllüoğlu, **a.y.** , s. 542.
[11] **a.y.** , s. 542.

> "1. Betiğe dayanmadan içe doğduğu gibi oynama ve konuşma. 2. Oyun sırasında ortaya çıkan ters bir durumu kapatmak için betikte olmayan hareketler yapma ya da sözler söyleme. 3. Güldürmek amacıyla daha önceden saptanmamış hareketlere ve sözlere gitme; bu sonuncusu tiyatro sanatı açısından olumsuz sayılır."[12]

Güncel Türkçe sözlükte, "Yazılı metni olmayan, kararlaştırılmış taslağı, yerine, zamanına göre oyuncular tarafından, sahnede yakıştırılan sözlerle tamamlanan oyun, tuluat"[13] olarak tanımlanan doğaçlama, "Büyük Larousse" sözlük ve ansiklopedisinde şu şekilde karşılanmaktadır: "Aktörün, ansızın beklenmedik bir şey yapmasını hedefleyen oyun tekniği. (Ayrıca bu beklenmedik hareket, bir hazırlık sırasında önceden tasarlanmış olabilir.)"[14] Gerhard Ebert'in "Oyunculuk Sanatında Doğaçlama" adlı kitabında yer verdiği "Der Grosse Brockhaus" ansiklopedisinin doğaçlama maddesi ile ilgili tanım ise şu şekildedir:

> "Doğaçlama: Hazırlıksız olarak verilen bir söylev, tuluat (Lat.ex improvisio). Doğaçlama yapmak (improvisiéren): Hazırlıksız olarak konuşmak, şiir yazmak ve müzik parçaları bestelemek. Doğaçlama yapanlar: Tuluatçılar."[15]

Tiyatro kavramı olarak doğaçlama, kendiliğinden olma halinden kopmamıştır; fakat bazı tanımlarda, kararlaştırılmış taslaktan da bahsedilmektedir. Bu, doğaçlamanın tiyatro sanatı içindeki geçirdiği değişimden de kaynaklanmaktadır. Doğaçlama kimi zaman oyuncu eğitiminde, kimi zaman sahneleme sürecinde, kimi zaman da sahnede kullanılmıştır. Doğaçlama bu sebeple, bazen oyun tekniği, bazen oyunun kendisi olarak tanımlanmaktadır. Doğaçlamanın tiyatrodaki her kullanımı onu tiyatro alanında kavramsallaştırmıştır. Kadir Çevik, "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro" adlı makalesinde oyuncu eğitiminde kullanılan doğaçlama kavramı için şu görüşleri belirtmektedir:

---

[12] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama&ayn=tam, Şubat 2010.
[13] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama&ayn=tam, Şubat 2010
[14] Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, **a.y.**, s. 3263.
[15] Gerhard Ebert, **Oyunculuk Sanatında Doğaçlama,** çev. Turhan Yılmaz, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2004, s. 9.

> "Dünya genelinde artık oyuncu eğitimi söz konusu olduğunda etüt değil, kavramsal olarak doğaçlamadan söz edilmektedir.(…) oyuncu eğitiminde doğaçlamanın kullanılma biçimi tamamen farklıdır; bir figürün yaratılması sürecinde oyuncu adayının ilk deneyimlerini edinmesi ve kendi olanaklarını denemesi söz konusudur."[16]

Doğaçlama, oyunun kendisi olarak tanımlandığında, "tuluat" ile eşanlamlıdır. Bu haliyle, oyunculuk eğitiminde kullanılan anlamından farklı bir anlam içermektedir. Ebert, bu farka şöyle değinmektedir:

> "Oyunculuk eğitiminin amacı tuluat oyunu değildir. Amaç, öğrencinin doğaçlamayı başlı başına bir olgu olarak ele alması değil, onun doğaçlama (o andaki tepki) ve saptama (disiplin) arasındaki diyalektiği anlamasıdır. Ama bu eğitim sürecinde oyuncu, gerçekten kendi kendisinin yazarıdır. Doğaçlamanın oluşumuna uygun bir rol izler, ama doğaçlamanın Commedia dell'Arte'deki şekliyle değil bir şekil veren doğaçlama olarak metin ile arasındaki bağı sağlamasına yönelir."[17]

Görüldüğü gibi; doğaçlama, tiyatro disiplini içinde farklı anlamlar kazanabilmektedir. Doğaçlamanın tiyatro kavramı olarak taşıdığı ortak özellik, "şimdi ve burada" gerçekliğinin yakalanması ile ilgilidir. Kimi zaman oyuncu eğitiminde kimi zaman sahneleme sürecinde kullanılan doğaçlama, "şimdi ve burada" gerçekliğinin bir ifadesi olarak kullanılmaktadır. Oyuncu eğitiminde, sahneleme sürecinde ya da sahnede kullanılan doğaçlama ile hedeflenen kendiliğinden olma durumudur. Kendiliğindenlik; oyuncunun kendini keşfetmesine yardımcı olmaktadır; çünkü oyuncu, "düşünmeden, anında" oynamaktadır. Bu keşif sonucunda oyuncu, doğaçlama ile kendi "kalıp"larını yıkmaktadır. Sabitleşen, katılaşan her durumun karşısına koyulan doğaçlama, oyuncu eğitiminde, oyuncunun kendisini keşfetmesi, kalıpları kırması için kullanılmakta iken; sahneleme sürecinde metin ile kurulan bağın sağlamlaştırılması için kullanılmıştır. Sonuç olarak; doğaçlama, tiyatro disiplini içinde kazandığı farklı anlamlarla bu sanatın özelliklerine göre kavramlaşmıştır. Doğaçlamanın diğer disiplinler içindeki anlamlarının ortak özellikleri (kendiliğindenlik, "şimdi ve burada" gerçekliği), tiyatrodaki doğaçlama kavramında da karşılığını bulmuştur.

---

[16] Kadir Çevik, "Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** No: 25, Ankara, 2008, s. 39.
[17] Gerhard Ebert, **a.y.** , s. 68.

1.2. Oyun, Ritüel ve Doğaçlama

"Oyun" sözcüğü, dilden dile değişen ve aynı dil içinde bile farklı anlamlara gelebilen bir sözcüktür. Metin And, " Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri" adlı kitabında, Türkçedeki "oyun" sözcüğünün tanımı ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Türkçe'de oyun ve oynamak sözcüğünün pek çok anlamı vardır. Çocukların oyunu, dans, dramatik gösteri, kâğıt, zar gibi baht oyunları, sporla ilgili eylemler, hep oyun sözcüğüyle belirtilir. Tanzimat'ta Batı Tiyatrosu'nun Türkiye'ye girmesiyle, Namık Kemal gibi yazarlar "oyun" sözcüğünü yazılı tiyatro metni anlamında kullandılar."[18]

Yaşamın birçok alanında anlamını yenileyen "oyun" , Johan Huizinga'nın "Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme" adlı kitabında, bir kültür olgusu olarak ele alınmış ve tanımı şu şekilde yapılmıştır:

> "Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile "alışılmış hayat"tan "başka türlü olmak" bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir."[19]

Huizinga bu tanımı yaparken, öncelikle "oyun"un biçimsel özelliklerini ve işlevini belirlemiştir. Bu tanım, "oyunun işlevini hayvan hayatında veya çocuk hayatında değil de, kültürün içinde ele alarak, biyoloji ve psikolojinin oyun kavramını terk ettikleri yerden"[20] başlanarak yapılmıştır. Huizinga, "Oyun"un, bir insan toplumunun varlığını kabul eden kültürden bile eski olduğunu söylemiş[21] ve kültürün "oyun" ile ilişkisini şu şekilde belirtmiştir:

> "Oyunun kültüre dönüştüğünü değil de, tamamen tersine, kültürün ilk aşamalarından itibaren bir oyunun çizgilerini taşıdığını ve oyun biçimleri altında ve oyun ortamında geliştiğini anlamak gerekir."[22]

---

[18] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 12-13.
[19] Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme,** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 48.
[20] **a.y.,** s. 20.
[21] **a.y.,** s. 16.
[22] **a.y.,** s. 68.

Kültürün oyun biçiminde doğduğunu, kültürün başlangıçtan itibaren oynanan bir şey olduğunu söyleyen Johan Huizinga, av gibi doğrudan hayati ihtiyaçların giderilmesini hedefleyen faaliyetlerin bile, arkaik toplulukta kolaylıkla oyun biçimine büründüğüne de değinmektedir.[23]

Emre Kongar, "Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği" adlı kitabında, "kültür"ü; "insanoğlunun doğayı denetime almak için yarattığı her şey ve bütün bu çaba sonucunda beliren anlamlar, değerler, kurallar"[24] olarak tanımlamaktadır. Yaşam mücadelesi veren ilk insanlar, adeta doğa ile bir "oyun" oynamaktadır. Deneyimi olmayan ilkel insan; doğa ile mücadelesinde "ilk"ler karşısında kendiliğinden, hissettiği gibi eyleme geçecek ve "oyun"u kazanmaya çalışacaktır. Yaşayacağı ilk deneyimler için, "şimdi ve burada" anında karar vermesi gerekecektir; çünkü bu "oyun"un içinde yaşam mücadelesi bulunmaktadır. Görüldüğü gibi; kültürün, bu mücadele sürecinin sonunda belirmesi, doğaçlama ile olmaktadır. Daha doğru bir ifadeyle; belki de doğaçlama olmadan, kültürün oluşması da mümkün değildir. Demek ki; "oyun" ile doğaçlamanın, kültürü oluşturmadaki rollerine bakıldığında belli bir noktada çakıştıkları görülmektedir. Ebert; Huizinga'nın, "oyun"u, kültürün içinde ve kültürün kendisinden önce var olan bir veri olarak tanımlamasına bağlı olarak, "oyun"u bir çeşit "doğaçlama" olarak ele almıştır.[25] Ebert'in bu düşüncesinden yola çıkılarak; "oyun" ve "doğaçlama"nın, ilk insanlar için neredeyse aynı şey olduğunu söylemek mümkündür. Kültürün oluşmasıyla, "oyun" ile "doğaçlama" arasındaki bağ kopmamış; fakat ayrılmaya başlamıştır. Bu durum kültür ve "oyun" arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Huizinga bu konu ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Bir kültürün gelişiminde, oyun ile "oyun-olmayan" arasında kökenden beri olduğu varsayılan ilişki değişime uğrar. Kültür, doğal olarak, oyunsal unsuru yavaş yavaş arka plana iter. Bu unsur büyük bir bölümü itibarıyla kutsal alan tarafından özümlenir, bilgelik ve şiir halinde, hukuki ve siyasal hayat biçimleri içinde

---

[23] **a.y.,** s. 67.

[24] Emre Kongar, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği,** 12. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007, s. 23.

[25] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 59.

> billurlaşır. Böylece oyunsal nitelik artık tamamen kültürel olgular tarafından gizlenmektedir.”[26]

Kültürün gelişmesiyle “oyunsal unsur” gizlenmiş; fakat kaybolmamıştır; çünkü “oyunsal dürtü”[27] “oyun”u kültürel formlarda görünür kılabilmektedir. Bu sebeple; ne “doğaçlama” ne de “oyun” herhangi bir dönüşüm geçirmemiş, varlıklarını korumuşlardır. Örneğin; “oyun”un bir kültür yaratıcısı olarak kabul edilmesi, “oyun”un kültüre dönüştüğünü kabul etmek demek değildir. Huizinga’nın da belirttiği gibi; oyun, bizzat kendi olarak, ilk ve temel şeydir ve öyle kalır.[28] Kültürün içinde “doğaçlama” ve “oyun” arasındaki ilişki, “oyun”un biçimsel özelliklerinin doğaçlama ile tamamlanması sebebiyle kuvvetlenmektedir. “Oyun” biçiminin içinde “doğaçlama” kaçınılmaz olmaktadır; “doğaçlama”, “oyun”un içinde kendini daha kolay var etmektedir. Nitekim Huizinga’nın, belirlediği “oyun”un biçimsel özelliklerinin[29] “doğaçlama” ile ilişkisi şu şekildedir: “Her oyun, her şeyden önce *gönüllü bir eylem*’dir. Emirlere bağlı oyun, oyun değildir. Olsa olsa bir oyunun zorunlu temsili olur.”[30] “Oyun”un bu biçimsel özelliği, zorunlu olarak “doğaçlama”yı işaret etmektedir. Ebert, “oyun”un emirlere bağlı olmamasının kaçınılmaz sonucu olan “oyundaki özgürlük” ilkesini şu sözlerle ifade etmektedir: “Oyundaki Özgürlük” oyunun kapsamı içinde bir “karar verme özgürlüğüdür”.[31] Bu özgürlük, “doğaçlama” ile sağlanacaktır; çünkü “doğaçlama”, kendiliğinden, “şimdi ve burada” ortaya çıkacaktır. Herhangi bir dış etki olmaksızın gerçekleşmesi sebebiyle, “oyun” un içinde ve kapsamında, “doğaçlama”nın olmaması imkânsızdır. “Oyun özgürlüktür”[32] ve aslında bu özgürlük, “oyun” oynayanların doğaçlama yapmasıdır.

> “Oyun “gündelik” veya “asıl” hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktadır. Küçük

[26] Johan Huizinga, **a.y.,** s. 68.
[27] **a.y.,** s. 68.
[28] **a.y.,** s. 36.
[29] **a.y.,** s. 24-30.
[30] **a.y.,** s. 24.
[31] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 63.
[32] Johan Huizinga, **a.y.,** s. 25.

> çocuk bile "sadece …miş gibi yaptığı", "yalnızca gülmek için" davrandığı konusunda tam bir bilince sahiptir"[33]

"Oyun"un yaşam içinde kendisine yarattığı, "gündelik" ve "asıl" olmayan bu alan tam bir özgürlük alanıdır. "Oyun" oynayan, sadece oynadığını bilerek, "şimdi ve burada" kendisini ifade etmektedir. Bu ifade, "oyun" içinde kendiliğinden, o an ve kişiye özgü olmaktadır. "Doğaçlama"nın, "oyun"un bu biçimindeki rolü; yakalanan "an"ı "şimdi ve burada oluyormuş gibi" yanılsamasından kurtarmaktır. Örneğin; yıllar öncesinde geçen bir olayı konu alan tiyatro "oyun"unda, her eylem, "şimdi ve burada oluyormuş gibi", "gündelik" ve "asıl" hayatın dışında oynanmaktadır. Eğer "oyun", doğaçlamaya dayanan bir yapı ile oynanırsa, o zaman "şimdi ve burada" yanılsamasının yerini, "o an"ın gerçekliği alacaktır. Çocukların oynadığı oyunlar, "oyun"un bu biçimsel özelliğinde tam anlamıyla "doğaçlama"ya dayalı bir yapıdadır. Ebert, çocuk oyunlarında yer alan "oyun" ve "doğaçlama" ilişkisinden şu sözlerle bahsetmektedir:

> "Çocuğun bütün rolleri bir çeşit doğaçlamadır, çünkü çocuk tamamen yeteneğine dayanarak oynamaktadır. Tahta sopasını bir uçağa çevirmekte, kendisi de pilot olmaktadır, karton kutuyu otomobil yapıp kendisi şoför olmaktadır."[34]

Çocukluktaki "oyun"un, "doğaçlama" ile bağı çok kuvvetlidir. Çocuk, "oyun"a özgü olan "anında tepki verme, saflık, ilham, dolaysızlık, mizah, rahatlık, duyarlılık ve neşe"[35] gibi unsurların hepsini kendi "oyun"unda bulmaktadır. "Oyun"a özgü olan bu özellikler "doğaçlama"dan kaynaklanmaktadır. Çocuk, "oyun"unu sadece oynamak için oynarken; büyüdükçe, kazanan/kaybeden tarafların olduğu, sonuca dayalı bir "oyun" oynamaya başlamaktadır. "Oyun" oynarken duyulan "haz"ın yerini, "oyun" sonunda yapılacak kazanan/kaybeden değerlendirmesi almaktadır. Yine de "oyun" ve "doğaçlama" arasındaki bağ kopmamaktadır. Bu görüşü destekler nitelikte, Ebert, "oyun içgüdüsü" ile ilgili olarak şu görüşlere yer vermektedir:

---

33 **a.y.,** s. 25.
34 Gerhard Ebert, **a.y.,** s.57.
35 **a.y.,** s. 58.

> "Oyun sürecinde devamlı olarak kararlar verilir. Bu kararların özgürce verilebilmesini etkileyen bir faktör de oyun içgüdüsüdür. Oyun içgüdüsü aynı zamanda doğaçlamanın temel öğelerinden birisidir."[36]

İlham, "oyun içgüdüsü"nün ortaya çıkardığı yaratıcılık eyleminin bir sonucudur. Viola Spolin, "doğaçlama"yı, insanların iletişimde herhangi bir aracıya ihtiyaç duymadan yakaladıkları an olarak tanımlamaktadır.[37] Bu iletişim, doğrudan ve dolaysız bir ilişki olmalıdır. Erkan Uyanıksoy, " Viola Spolin'in Tiyatro Anlayışı ve Drama'yı Kullanımı" adlı yüksek lisans tezinde, Viola Spolin'in "doğaçlama" ile ilgili şu sözlerine yer vermektedir:

> "(Amaç) oyuncu ve seyircinin yaratılan çevrede bulunan insanlarla ve nesnelerle dolaysız, yeni ilişkiler kurmalarına yardım etmektir. Tiyatro ile bunları yapmayı öğrendiğimiz anda dış dünya ile dolaysız ve yeni ilişkiler üretmeye başlarız. Yaşantımızda bilinen şeylerin dışına çıkma eğilimi taşırız, doğaçlama şaşırtıcı dünyayı kavramamıza olanak sağlar."[38]

"Oyun" içinde "dolaysız" bir ilişki yakalamak, doğaçlama ile sağlanmaktadır. Çocukların, "oyun" ile kurdukları dolaysız ilişkinin sebebi ise: "oyunu oynayan, oyunun içinde olan çocuktur; oynayan, eyleyen, yapan, değiştiren, dönüştüren ve fikir üreten olarak çocuk hep oyun sürecinin içindedir"[39] biçiminde tanımlanmaktadır.

Charna Halpern, Del Close ve Kim "Howard" Johnson'ın, "Komedideki Gerçek: Doğaçlamanın Manüeli"[40] adlı kitabında; gerçeğin, zevkli olduğu ve kendimiz olduğumuzda, en eğlenceli kişiler olduğumuz görüşü ortaya koyulmaktadır.[41] "Doğaçlama"nın "an"ın ifadesi olarak belirmesi, "oyun"un mizahi yanını kuvvetlendirecektir. "Doğaçlama" sayesinde kurulan dolaysız ilişkilerde, "oynayan, eyleyen, yapan, değiştiren, dönüştüren, fikir üreten" kişi, kendisini en saf şekliyle

---

[36] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 63.
[37] Viola Spolin, **a.y.,** s.
[38] Erkan Uyanıksoy, "Viola Spolin'in Tiyatro Anlayışı ve Dramayı Kullanımı", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çocuk Tiyatrosu Oyun-Tiyatro-Drama Anabilim Dalı,** yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Nisan, 2007. s. 28-29
[39] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 4.
[40] **Truth in Comedy: The Manual of Improvisation**
[41] Charna Halpern, Del Close, Kim 'Howard' Johnson, **Truth in Comedy: The Manual of Improvisation**, USA, Meriwether Publishing, t.y, s. 15.

ifade edecektir. Fikret Türkmen ve Pınar Fedakâr'ın "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar" adlı makalesinde, mizah'ın işlevi ile ilgili olarak şu görüşlere yer verilmektedir:

> "Gülmenin, toplumsal kural ve baskılara karşı gösterilen bir tepki olduğu ve mizahın da söz konusu yasakları delerek bireyi rahatlatma işlevine sahip olduğu söylenebilir."[42]

Doğaçlama, kalıplaşmış her duruma karşı bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Mizahın da bu durumlardaki işlevi, doğaçlama ile mizah arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Mizah, doğaçlama biçiminde ortaya çıkmakta, doğaçlamanın içinde de mizahi unsurlar bulunmaktadır.

"Doğaçlama", "an" içinde yakaladığını görünür kılarak, "kendimiz" olmayı da sağlamaktadır. Bu özellik, "doğaçlama" yapan kişide (ve belki seyredenlerde de) bir rahatlama yaratmakta ve "oyun"u tekrar tekrar oynama isteği oluşturmaktadır. "Oyun" içinde duyulan "haz", "doğaçlama" sayesinde artmaktadır.

"Oyun" ve "doğaçlama", ilk insanların yaşamında neredeyse çakışık bir durumdayken, bu ikilinin zamanla değişen koşullarla bazı alanlarda ilişkileri zayıflamıştır. "Oyun" tamamen "doğaçlama"ya dayanan yapısından uzaklaşmıştır. Bu şu anlama gelmektedir: "oyun" yapısı içinde doğaçlama yapılacak alan zamanla daralmıştır. Ebert, "doğaçlama" ve "oyun" ilişkisini, şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Evrimleşen insan çalışmayı öğrenince oynamayı unuttu, ama oyunu bir spor (Tarihte ilk olarak Olimpik Oyunlarda karşımıza çıkıyor) ve bir sanat dalı olarak (Tarihte ilk olarak Dionysos şenliklerinde Mimus) korudu. Bu süreçte oyun ve doğaçlama birliği bozulmadı, ama gelişmeler başka yönde oldu. Spor alanında doğaçlama hala oyunun içinde silik de olsa bir yer tutuyor. Sanat alanında doğaçlama, bir başınalık kazanarak Mimuslarda yaşadı."[43]

---

[42] Fikret Türkmen, Pınar Fedakâr, "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", (Çevrimiçi) http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/fikret_turkmen_pinar_fedakar_halk_tiyatrosu_hareket_komigi.pdf, s. 107, Aralık, 2009.
[43] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 59-60.

“Oyun” ve “doğaçlama, birbirleriyle çakışık bir durumdan, birbirlerinden ayrılmaya giden süreci “ritüel”lerde yaşamışlardır. Ritüeller, en kaba ifadesiyle; doğa ile yapılan mücadelenin ifade biçimidir. Nurhan Tekerek, “Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e” adlı makalesinde “ritüel” için şu tanıma yer vermektedir:

> “Tiyatro ve Dram Sanatı’nın kaynağını oluşturan ritüeller, özellikle görevsellikleri ve gönüllü katılımcı yanlarıyla, arkaik dönemlerden günümüze, insanın gündelik hayatının dışına çıkarak, insana özgü duygu ve inançlarını, birbiriyle, belli bir zaman ve mekanda, belli kurallar çerçevesinde paylaşmak için bulduğu ve gerçekleştirdiği törenlerdir. Bu anlamda “Oyun” ve “Oynayan İnsan” kavramlarıyla ve insanın “Oynama İsteği”yle örtüşen toplu eylemlerdir denilebilir ritüellere.”[44]

“Ritüel” ile “oyun” arasındaki ilişki bu tanımda açıkça ortaya çıkmaktadır. “Doğaçlama”nın bu tanımdaki yerini bulmak için, ”doğaçlama”nın zaman içindeki gelişimine bakmak gerekir. Tekerek’in yaptığı tanıma göre; ritüeller, gönüllü katılıma dayanan, belirli kurallar çerçevesinde gerçekleşen törenlerdir. Doğaçlama, belirlenen kuralların çok katı ve daha sonra “değişmez” olması sebebiyle “ritüel”ler içinde gelişememiştir; çünkü doğaçlama, doğası itibariyle kuralların içinde bile kendisine bir alan yaratmak istemektedir. “Ritüel”ler, içeriğinde önceden hazırlık, prova söz konusu olmamakla birlikte, zamanla kemikleşen bir yapıya dönüşmüştür. Kendiliğinden, doğaçlama oluşan “ritüel”lerde bir saltanat başlamış, “ritüel”in içindeki elemanlar nesilden nesile aktarılırken kendiliğinden olma haline bırakılmayarak doğaçlama kısıtlanmıştır. Ebert, doğaçlamanın ritüellerdeki gelişimini şu sözlerle ifade etmektedir:

> “Harekete ve mim’e dayanan ifadeler, diğer insanlarla ve nesnelerle kurulan ilişkilere dayanırdı, ancak birey olma bilinci henüz gelişmemişti, “sürü içgüdüsü” ön planda idi. Bu gösterilerde birey kendine özgü hareket ve mim’ler yaptığında bu bir suç, büyücülük ve herkesin iyiliği için gerekli olan sihrin bir tek kişi tarafından kullanılması olarak yorumlanırdı. (…)İnsanın böyle büyülerin etkisi altında kendi içine kapanması, doğaçlamanın gelişmesi için elverişli değildi çünkü doğaçlama daima bireyselliğe, duyarlılığa ve bireyin tepkilerine dayanır.”[45]

---

[44] Nurhan Tekerek, “Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** No: 22, Ankara, 2006, s. 56.

[45] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 15.

Ebert'in sözlerinden hareketle; doğaçlamanın, "şimdi ve burada" gerçekleşme, kendiliğinden olma özelliklerine ek olarak "bireye özgü olma" özelliği, "ritüel"ler içinde mümkün değildir. Doğaçlamanın, "bireye özgü olması", şu anlama gelmektedir: Kendiliğinden olan için herhangi bir emir niteliğinde dış etki bulunmamaktadır, bu sebeple ortaya çıkacak olan "şey", "o an"a ve "özne"ye özgü olacaktır. İşte doğaçlama; "ritüel" içinde bu sebeple gelişememiştir, fakat yine de bu kutsal törenlere gidilen süreçte "oyun" ile içiçe bir şekilde bulunmaktadır.

Johan Huizinga'ya göre "oyun"un iki işlevi vardır: "Oyun bir şey *için* mücadeledir veya bir şeyin temsilidir. Ayrıca bu iki işlev, oyunun bir şey için olan mücadeleyi "temsil" etmesi veya bir şeyi en iyi temsil edecek bir mücadele olması anlamında iç içe girebilir."[46] "Ritüel"lerde bu işlevsellik, karşılığını bulmaktadır. Theodor H. Gaster, "Thespis: Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama" adlı kitabında mevsimsel ritüellerin işlevselliği ile ilgili olarak şunları belirtmektedir:

> "Mevsimsel ritüeller işlevsel özelliktedir. Amaçları topokozmos'u, yani canlı bir örgenlik olarak düşünülen belli bir yerin bütününü dönemsel olarak canlandırmaktır. Fakat bu topokozmosun hem anlık hem de sürerli bir yanı vardır, yalnızca gerçek ve var olan topluluğu değil, aynı zamanda ideal ve sürekli bütünü temsil eder; bu sonuncusu, bugün görünen belirtilerdir. Dolayısıyla, mevsimsel ritüellere, ideal ve sürerli durumlar çerçevesinde tamamen işlevsel edimleri göstermek üzere tasarlanmış mitler eşlik eder. Mitin ve ritüelin iç içe girmesi drama'yı yaratır."[47]

Gaster, aynı kitabında; işlevsel amaçlar için belli bir kalıbı izleyen "ritüel"lerin mücadeleyi "temsil"ini de şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Çok eski zamandan beri, yılları ve mevsimleri kamusal törenlerle karşılamak bütün dünyada bir gelenek olmuştur. Bununla birlikte bu törenler ne keyfi ve gelişigüzel şeyler, ne de vakit geçirmek için yapılan eğlencelerdir. Tersine, her yerde birbirine az ya da çok uyan birörnek kalıbı izler ve kesinlikle işlevsel amaca hizmet eder. İlkel bir düzeyde, toplumun dönemsel olarak kendi canlılığını tazeleme ve bu yolla sürekliliğini sağlama yolunu temsil eder."[48]

---

[46] Johan Huizinga, **a.y.,** s. 31.
[47] Theodor H. Gaster, **Thespis: Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama,** Çeviren: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000, s. 17.
[48] **a.y.,** s. 23.

Huizinga ise, “temsil etmek” ile ilgili olarak şu görüşleri ileri sürmektedir: “Temsil etmek, etimolojik olarak, bir şeyin görülmesini sağlamak kadar güçlü bir anlama sahiptir.”[49] Başlangıçta, topluluğun tamamını içine alan “temsil” söz konusu iken; zamanla “temsil” tek bir bireyde toplanmaya kadar gitmiştir. Gaster, “Thespis” kitabında temsilci olarak kralı ele alarak görüşünü şu sözlerle ifade etmektedir:

> “Kralın anlık düzeyde yaptığını tanrı sürerli düzeyde yapar, dolayısıyla kralın gerçekleştirdiği bütün törenler mit aracılığıyla tanrının yaptığı işlere dönüşür. Bu dönüşme ise, kralın ve mevsimsel törenlerin öteki yapıcılarının, başlangıçta, tanrıların yaptığı eylemleri taklit etmekten başka bir şey yapmadıkları düşüncesini doğurur; gerçekte sürerlik düzeyinde koşut bir durum olan şeyi ilk başlangıçta olmuş bir şeymiş gibi temsil etme eğilimi doğar – dönemsel olarak aynı etkiyle tekrarlanabilen şeyin ilkörneği. O zaman sunuş temsil olur, ritüel dramaya dönüşür”.[50]

İnsanlar, “ritüel”ler içinde, yaşadıklarını, duygularını görünür kılmaya çalışırken, bunu taklit ederek yani “mim” ile yapmışlardır. Sürerli olanı “an” içinde ifade etmişler; böylece sürekli bir düzenin sağlanmasına katkıda bulundukları inancını taşımışlardır. Ebert’in de ifade ettiği gibi: “İnsanın mim’e dayanan her türlü ifadesinin başında doğaçlama gelmektedir.”[51] Doğaçlamanın, “ritüel” ile ilişkisi, “taklit” üzerinden şekillenmektedir. Gerçeğin algılandığı gibi taklit edilmesi, doğaçlamaya dayanmaktadır. “Ritüel”lerin belirme sürecinde ve ilk zamanlarında, gerçeği algıladıkları gibi taklit ve temsil eden ilk insanlar, sonraki nesillere, kendi algılarının kutsal eylemlerini aktarmışlardır. Bu sebeple; “oyun”, “ritüel” ile bağını koparmamış, “ritüel”ler “oyun” biçiminde nesilden nesile aktarılmış; fakat “doğaçlama”, “ritüel”lerde gelişememiş ve “oyun” ile bağını başka alanlarda kurmaya başlamıştır.

1.3. Tiyatroda Doğaçlamanın Gelişimi

> “O halde taklit içtepisi, insanlarda doğuştan var olduğuna ve aynı şey, harmoni ile ritm’in –çünkü şiirdeki ölçünün, ritm’in bir türü olduğu açıktır- uyandırdığı duygular için de doğru olduğuna göre, oldum olası bunlar için yetili olan ve bu yetiyi yavaş

---

[49] Johan Huizinga, **a.y.,** s. 31.
[50] Theodor H. Gaster, **a.y.,** s. 18.
[51] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 15.

> yavaş geliştiren insanlar, ilkin uzun uzun düşünmeden yapılan denemeler'den hareket ederek şiir sanatını oluşturmuşlardır."[52]

Aristoteles, "Poetika" adlı eserinde, şiir sanatının doğaçlama olarak ortaya çıktığını bu sözlerle belirtmektedir. Aristoteles'in sözünü ettiği "uzun uzun düşünmeden yapılan denemeler", zamanla biçimlenmiş, tragedya ve komedya ortaya çıkmıştır. Joachim Latacz, "Antik Yunan Tragedyaları" adlı kitabında Aristoteles'in bu görüşü üzerine şu yorumda bulunmaktadır:

> ""Tragedyanın başlangıcında, doğaçlama, doğaçtan yapılanlar esastı," diyor Aristoteles. Eğer söylenen bundan ibaret olsaydı, doğaçtan yapılanın ne olduğunu bilemeyecektik. Oysa Aristoteles, hem doğaçlayanı, hem de doğaçlananı belirtiyor: Doğaçlayanlar için "Dithürambos'a ses verenler," diyor. Bu, ilkin şu demek: Doğaçlanan şey bir dithürambos idi. İkinci olarak: Doğaçlayanlar ise ona ses verenler, yani tekil kişilerdi.
>
> Bunun anlamı şu: Aristoteles demek istiyor ki, tek kişiler doğaçtan bir Dionüsos şarkısına başlıyordu ve kitle (yani Koro besbelli) başlananı sürdürüyordu. Ama işte başlangıçta bunların tümü doğaçlama idi, yani kilise şarkılarının yazılı, numaralı oluşu gibi bir çeşit "Şarkılar Kitabı" var olup onun içinde Dionüsos şarkıları yazılı değildi."[53]

Doğaçlama söylenen "dithyrambos"un Yunan dramını oluşturduğu konusunda görüş bildiren Joachim Latacz, aynı kitabında, "Tragedyanın ilk kaynağı, gerçekten de kalabalığın şarap sarhoşluğunda, tek kişilerin ses vermesiyle ve coşkulu, olasılıkla esrik bir dans içinde doğaçtan söylediği Dionüsos şarkısıydı"[54] sözleriyle de "dans" ile dram arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Augusto Boal de, "Ezilenlerin Tiyatrosu" adlı kitabında, tiyatronun başlangıcını dithyrambos şarkılarında bularak, şu cümlelere yer vermiştir:

> "Başlangıçta tiyatro ditrambik şarkıydı: Açık havada şarkı söyleyen özgür insanlar. Karnaval. Şenlik."[55]

---

[52] Aristoteles, **Poetika,** Çev. İsmail Tunalı, 17. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008, s. 17.
[53] Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları,** Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, t.y., s. 47-48
[54] **a.y.,** s. 50.
[55] Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003, s. 107

Doğaçlama söylenen "dithyrambos"un, tiyatronun başlangıcındaki rolü tüm araştırmacılar tarafından kabul edilmemiştir. Örneğin; Gerald Else, "tragedyanın kökenine İlyada ve Odysseia gibi epik şiirlerden bölümleri ezgiyle okuyan, sözlü okuyucuları"[56] yerleştirmektedir. Verda Habif'in "Antik Yunan'da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar" başlıklı yüksek lisans tezinde şu görüşe yer verilmektedir:

> "Araştırmacıların hepsi Yunan dramının dithyrambos'tan geliştiğine inanmazlar. Bu konuda çok sayıda farklı fikir vardır. Ancak bu fikirlerin çoğu dramın kökenlerinin şu ya da bu tür ritüeller olduğunda birleşir."[57]

Dramın kökenlerinin ritüeller olduğu görüşü de doğaçlamanın bu süreçteki rolü bakımından önemlidir. Dramın kökenlerinin arandığı yerlerde doğaçlamaya kaçınılmaz olarak rastlanmaktadır. Brecht, "Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum" adlı kitabında, tiyatronun kökeninin ritüellerde olduğu görüşüyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Tiyatronun kökeninin dinsel törenlerde olduğu ileri sürüldüğünde, bununla söylenilmek istenen, tiyatronun dinsel törenlerin bazı öğelerinden oluştuğudur: tiyatro dinden tapınma işlevini değil, ama yalnızca ve yalnızca duyulan hazzı beraberinde getirmiştir."[58]

Brecht'in sözünü ettiği "haz", ritüellerde ve doğaçlama söylenen "dithyrambos" şarkılarında ortak bir özelliktir. Aristoteles, "Poetika"da, "haz" ile ilgili olarak şu görüşlere yer vermektedir:

> "Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel neden'e borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepi'si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma'dır ki, bu, insan için karakteristiktir."[59]

---

[56] Verda Habif, "Antik Yunan'da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2008, s. 12

[57] a.y., s. 12.

[58] Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum,** Çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven, y.y, Altın Kitaplar Yayınevi, 1980, s. 112.

[59] Aristoteles, **a.y.,** s. 16.

Aristoteles; “haz duyma”, “hoşlanma” duygularının, insanlarda doğuştan var olan “taklit içtepisi” ile ortaya çıkan “taklit ürünleri” karşısında ortaya çıktığını belirtmektedir. Ortaya çıkan “taklit ürünleri” arasında “epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı”[60] bulunmaktadır. Doğaçlamanın, “taklit” ile ilişkisi Aristoteles’in Yunan dramında sözünü ettiği “taklit” kavramından farklıdır. Augusto Boal, bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

> “Öyleyse Aristoteles için “taklit” ne anlama geliyordu? Şeylerin kendi kusursuzluklarına doğru iç hareketini yeniden yaratmak. Ona göre doğa, halihazırda yapılmış, bitirilmiş, görünür olan şeyler değil, bu hareketin kendisiydi. Dolayısıyla, “taklit etme”nin doğaçlama ya da “realizm” ile hiçbir ilişkisi yoktur ve bu nedenle Aristoteles sanatçının insanları oldukları gibi değil “olmaları gerektiği gibi” taklit etmesi gerektiğini söyleyebilirdi.”[61]

Yunan dramında, daha önceleri doğaçlama yoluyla oluşan “taklit”, artık bir yazar tarafından “olması gerektiği gibi” oluşturulmaktadır. İlkel toplumların, doğaçlama yoluyla oluşan mimetik oyunlarındaki “taklit”, ritüellerin içinde belli kurallarla elde edilirken, ritüellerin dışında da ayrı bir yol izleyerek doğaçlamanın gelişmesini sağlamıştır. Doğaçlamanın oyun ile ilişkisinin kopmadığı bu basit “taklit” oyunları sadece “haz” duyulduğu için vardır. Ebert, doğaçlamanın gelişimi ile ilgili şu görüşleri sunmaktadır:

> “Tarihsel olarak iki gelişim çizgisi olduğu varsayılmaktadır: Her ne kadar içe dönük olarak dinsel bir anlamı ve danslarla kutlama kuralları olsa da, dışa dönük olarak bu seremoniler bir çeşit dans doğaçlamasının gelişmesine, ritüel olandan uzaklaşıp bireysel olan bir yoruma yol açmıştır.”[62]

Ebert, bu dans doğaçlamalarıyla ilgili olarak da, Karl Bücher’in “İş ve Ritm”[63] adlı kitabından da şu görüşleri aktarmaktadır:

> “Bu ilkel toplumların danslarının temelinde yatan tekbir düşüncenin olduğu çok aranmış, ancak böyle bir şey bulunamamıştır. Danslar neşeli günlerde, yas

[60] Aritoteles, **a.y.,** s. 11.
[61] Augusto Boal, **a.y.,** s. 11.
[62] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 16.
[63] Karl Bücher’den aktaran: Gerhard Ebert, **a.y.,** s.16.

> günlerinde, avdan önce veya sonra, evlenme törenlerinde, savaşta, ay dönümlerinde, Tanrı'ya tapınmada yapıldığı gibi, hiçbir neden olmadan da yapılmıştır. Bu nedenle, bu dansların herhangi bir heyecanı ifade ettiği, duyguların dışa vurulmasını anlattığı düşünülebilir. Bu dansların sadece oynayanlara değil, seyircilere de haz veren, insan ve hayvan hayatının taklitleri oldukları ve oynayanları onurlandırdıkları bilinmektedir".[64]

Bu görüşler, doğaçlamanın, "taklit" ile ilişkisi bakımından önemlidir. Karl Bücher'in belirttiği "oynayanlar" ve "seyirciler" arasındaki ayrım da doğaçlamanın gelişim çizgisinde önemli bir unsurdur.[65] Doğaçlamacılar "yetenek"leriyle, "seyreden" bir topluluk oluşturmuşlar, oyuncu-seyirci ayrımında önemli bir konumda bulunmuşlardır. Bu ayrım, ilkel toplumlarda kendini net olarak gösteremezken, doğaçlamacıların yetenekleri ile daha çok belirginleşmiştir. Gerhard Ebert, "Oyunculuk Sanatında Doğaçlama" adlı kitabında bu ayrım ile ilgili olarak şu sözlere yer vermektedir:

> "Oyuncuların seyircilerden ayrılması sadece doğaçlamacıların bireysel yetenekleri ile değil, aynı zamanda insanların yaptıkları işlerin canlandırılması arttıkça da belirginleşiyor. Bu ilk doğaçlamacıları oyun, dans, hareket, mimik, pantomim, söz, şarkı ve müzik belirliyor; bu ilkel toplumların içgüdüsel ve basit bir şekilde gerçeği taklit etmesidir. Bu basit Mimesis, öncelikle doğanın ve insanların bir taklitidir. İnsan hareketlerini ve yaşam biçimlerini taklit etmeye başladıktan sonra, yüzyıllar sonra Sophron ve Aristoteles'in Mimus dedikleri gerçeğin takliti ortaya çıkıyor."[66]

Doğaçlamanın, "oynayan" ve "seyreden" in ayrılmasıyla gelişmesi, doğaçlamanın yaratıcı bir eylem olmasıyla ilgilidir. Doğaçlama ile elde edilen "taklit" ürününün, doğaçlama yapanın yaratıcılığıyla orantılı olarak takdir görmesi; Bücher'in bahsettiği, bu taklitlerden dolayı "oynayanların onurlandırılması"dır. Bu ayrım, "oyuncu"yu esas öğe olarak sunmaktadır. Doğaçlama yeteneği ile "seyirci"den ayrılan "oyuncu" kendi yeteneğinin dışında yazarın yazdıklarını ileten bir aracı olarak var olmaya başladığında ise daha net bir ayrım ortaya çıkmaktadır. Augusto Boal, ilk başta dithyrambik bir şarkı olan tiyatroda, egemen gücün etkisi ile "seyirci" ve "oyuncu"nun ayrılması ile ilgili olarak şu görüşleri ortaya koymaktadır:

---

[64] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 16.
[65] **a.y.,** s. 16.
[66] **a.y.,** s. 17.

> "Daha sonra egemen sınıflar tiyatronun mülkiyetini ele geçirdi ve kendilerine ait ayrım duvarları inşa ettiler. Birinci olarak, oyuncuları seyircilerden ayırarak insanları böldüler: oynayanlar ve seyredenler –parti bitti! İkinci olarak, oyuncular arasında baş kahramanları kitlelerden ayırdılar. Baskıcı fikir –aşılama başladı!"[67]

Egemen gücün "kendilerine ait" ayrımlar yapması, doğaçlamanın tiyatroda gelişmesini bir ölçüde engellemiştir. "Taklit" ürünü, doğaçlama yapan "mimus" oyuncusunun yeteneğine bırakılmamış, edebi olarak ortaya çıkarılmıştır. Aristoteles'in sözünü ettiği "taklit" kavramı, gerçeğin içgüdüsel olarak değil de daha "kontrollü" elde edilmesiyle ilgilidir. Siyasi amaçlar için kullanılan tiyatronun doğaçlama yerine "olması gerektiği gibi"yi gösteren bir yapının içine kurulması kaçınılmazdır. Egemen gücün sahip olduğu düşünceyi kontrol etme isteği, yazılı olan tiyatronun karşısında doğaçlamanın gelişmesine engel olmuştur. Oğuz Arıcı, "Tiyatronun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkisinin Kökleri Üzerine" adlı makalesinde, Antik Yunan'daki tiyatronun siyasi amaçlı olması ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

> "Bir oyunun sahneye konması, her zaman için –öncelikli olarak- maddi bir desteğe ihtiyaç duyar. Dolayısıyla, tiyatroya bu maddi desteği veren kurum ya da kişilerin, kendi "çıkarlarına aykırı olan"a serbestlik tanıması elbette beklenemez. Bu durum, Antik Yunan tiyatrosunun en belirgin özelliğiydi ve en açık biçimde kendini Kent-Dionysia şenliklerinin "siyasi amaçlı" düzenlenişinde gösterdi. Siyasi amaçlı çünkü, Peisistratos, bir halk ritüeli olan dithyrambosları kente getirmekle sanatsal bir amaç değil merkezi iktidarı güçlü kılmak gibi siyasi bir amaç güdüyordu. Dolayısıyla aynı sanata destek vermesi ile de amacını sürdürdü. Temel hedefi, aristokrasiye karşı orta sınıfın gücünü kazanabilmek ve aynı zamanda da ulus bilincini sağlamlaştırmaktı. Kent-Dionysia festivalinin bu "yeniden-düzenlenişi", onun bu isteklerini önünü açmak için kaçırılmaz bir fırsattı."[68]

Bir araç olarak görülen tiyatroda, zaman içinde oyuncu da "yazar"ın sözlerini ileten bir aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak; aracı konumunda olan oyuncunun doğaçlama yapmasına da izin verilmemiştir. "Mimus" dönemi ise ayrıcalıklı konumdadır. Ebert, Hermann Reich'ın "Mimus" ile ilgili olarak şu görüşlerini aktarmaktadır:

---

[67] Augusto Boal, **a.y.**, s. 107.

[68] Oğuz Arıcı, "Tiyatro'nun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkisinin Kökleri Üzerine", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Ed. Yavuz Pekman, No: 2, İstanbul, İ. Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2003, s. 118.

> "Mimus dönemi, doğaçlamanın ilk kaynaklarını bulduğu ve tarihsel olarak tekrarlanamaz olduğu bir ortamdır. Mimus, basit olayların bir takliti, avcı, köle, aşçı, tayfa, çiftçi, balıkçı, çoban, asker, sokak kadını, dilenci, fırıncı, ayakkabıcı, dadı gibi halkın temsilcilerinin eleştirel, burlesk bir yansıtılmasıdır. Bu nedenle oyuncular, biyologlar, romancılar ve etnograflar gibi hayat tarzlarını anlatan kişiler olarak görülürler."[69]

Hermann Reich'ın aynı konudaki şu görüşleri de dikkat çekicidir:

> "Mimus genelde tapınma ile aynı bağlamda alınmamalıdır, o başlangıçta kuşkusuz doğaçlama gibiydi, yani, dramatik bir eylemin bir plana uygun akışının veya bir koronun oyuna katılmasının gerektirdiği hazırlığın oluşturacağı baskıdan uzaktı. Dans ve sahne olarak Mimus tamamen bir solo gösterimdir… Böylelikle bireysel farklılığın gelişmesinin yolu tamamen açılmış oluyordu ve daha önceleri de birçok özel alanda mimik ustalarına tanık olduk…"[70]

Antik Çağ'da edebi olan tiyatronun karşısında "Mimus" varlığını sürdürmüş; fakat İ.Ö. 430 yılına kadar tamamen doğaçlama olan "Mimus", bu tarihten sonra Sophron tarafından metinleştirilmiştir. Ebert, Arnold Hauser'in konu ile ilgili şu görüşlerine yer vermektedir:

> "Antikçağ'ın gerçek halk tiyatrosu Mimus'tu ve devletten destek almıyordu; onun amacı sadece seyirciyle iletişim kurabilmekti. İnsanlara trajik, yüksek sınıfa mensup karakterlerle canlanan oyunlar değil, her günkü hayattan alınan tiplerle oynayan oyunlar sunuyorlardı. Bu yüzden sadece halk için oynanan değil, aynı zamanda halkın içinden gelen bir tiyatro ile karşı karşıyayız. Mimus'ta oynayanlar, bu işi meslek olarak görseler bile halk oyuncuları olarak kalıyorlardı. Halktan geliyorlar, halkın zevkini paylaşıyorlar ve halkın bilgeliğini kendilerine kaynak olarak alıyorlardı."[71]

Görülüyor ki; "Mimus" türü tamamen doğaçlamaya dayanan yapısını, egemen tiyatro anlayışının içinde kaybetmiş ve yazılı hale gelmiştir. Roma'daki tiyatro anlayışında da "Mimus" yaşamış, İ.Ö. 5. yy.'da "Atellan" farsı adını taşıyan başka bir tür de belli tiplerin canlandırıldığı, tamamen doğaçlamaya dayanan bir yapıyla ortaya çıkmıştır. "Atellan" farsı da ilk başta doğaçlamaya dayanan yapısını İ.Ö. 100-75 yılları arasında kaybederek, edebi bir forma girmiştir.

---

[69] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 18.
[70] **a.y.,** s. 150.
[71] **a.y.,** s. 19.

Görüldüğü üzere; doğaçlama, “Atellan” farsı ve “Mimus”ta sahne üzerinde doğrudan kullanılmıştır. Belli tiplerin canlandırıldığı bu türler daha sonra “Commedia dell’Arte”yi de etkilemiştir. Doğaçlamanın Antik Yunan ve Roma tiyatro anlayışındaki yeri, egemen tiyatro anlayışının etkisiyle göz ardı edilmiş; fakat bu türler tamamen kaybolmamış, geleneklerini sürdürmüşlerdir. Doğaçlama ile bu türlerin ilişkileri, gerçeğin “olması gerektiği gibi” değil “olduğu gibi” taklit edilmesi üzerine kurulmuştur.

Tiyatro, Ortaçağ’da da egemen gücün bir aracı konumundadır. Kilise, tiyatroyu kendi mesajlarını iletmek için kullanmaktadır. Metin And, “Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri” adlı eserinde bu dönemle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

> “Yunan ve Roma tiyatrosu özellikle İ.S. 700 yıllarında ortadan silinmişti. Concilum Trullanum tiyatronun ölüm fermanını hazırlatmıştı. Kilise uzun süre tiyatroya acımasız bir savaş açmıştı, tiyatroyu eski çok tanrılı dinlerin, Hıristiyanlıkla bağdaşmayacak son izleri olarak görüyordu. Kilise ayrıca bunları tutan halka da kızıyordu. Oysa antik dramın kaynağı iki elden sürdürülüyordu. Bir yanda köyden köye, kentten kente dolaşarak, yıkılmış tiyatroların oyun yerlerinin bulunmayışından etkilenmeyerek gösterilerini her yerde sürdüren gezici “Mimus” oyuncuları, bir başka deyişle halk tiyatrosunun profesyonel temsilcileri; öte yanda ise her ne pahasına olursa olsun evrensel tutuculuklarıyla takvime bağlı ritüel kökenli kaynaklarını sürdüren köylüler, bir başka deyişle köylü tiyatrosu geleneğinin temsilcileri. Mimus oyuncuları, oyunculuk sanatına bağlılıklarıyle, dayak yemelerine, tutuklanmalarına, sövülüp sayılmalarına göğüs gererek gösterilerinde direniyorlardı. Kimi kez yatacak bir yer uğruna ya da boğaz tokluğuna hokkabazlık, soytarılık, dansçılık, şarkıcı-oyunculuk, kuklacılık, hikâye anlatıcılığı gibi hünerlerini gösteriyorlardı. Kilise eninde sonunda bunlarla başa çıkamayacağını, yenik düştüğünü anlayınca, halkı gücendirmemek için başka bir silahı, bunlarla uzlaşmayı, onların etkinliğini kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı denedi.”[72]

Görülüyor ki; kilisenin baskıcı tutumunun altında tiyatronun kendine çıkış noktası bulması doğaçlamaya dayanan oyunlarla olmuştur. Yasaklanan yazılı oyunların yerine, belli bir kanava içinde oynanan doğaçlama oyunlar, halk arasında varlığını devam ettirmiştir. Bu tür oyunların, gezici topluluklar tarafından sahnelenmesi de doğaçlamanın, daha geniş bir alanda varlığını devam ettirmesini sağlamıştır.

---

[72] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** s. 44-45.

Özdemir Nutku, "Tarihimizden Kültür Manzaraları" adlı kitabında "Roma Mimusu"nun Türklere kadar uzanan yolculuğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Ortaçağ'ın en karanlık dönemlerinde, metinli tiyatro belleklerden sindiğinde, Roma mimus'unun özellikle Doğu Roma İmparatorluğu olan Bizans'ta hâlâ yaşaması ve oradan Anadolu'ya gelen Türkleri etkilemesi akla yatkındır."[73]

Ortaçağ Tiyatrosu'nda da doğaçlamanın sahneleme içinde olduğunu görmekteyiz. Egemen tiyatro anlayışında ise metne bağlılık kendisini göstermektedir. Özellikle simgesel bir dilin hâkim olduğu bu dönemde, doğaçlama oyuncusunun "yaratıcılığına" bırakılmadan kilisenin mesajları iletilmektedir. Bu düşünceye karşı çıkan herhangi bir kimse ise çok ağır bir şekilde cezalandırılmaktadır. Günay Toprak'ın "20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleselleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar" adlı yüksek lisans tezinde Ortaçağ gezgin tiyatro toplulukları ve "Roma Mimus" oyuncuları hakkında verdiği bilgiler şu şekildedir:

> "Baskıcı kilise otoritesinin kontrolü dışında, belirgin ideolojik/siyasi tavrın sergilenmediği illegal tiyatro faaliyetleridir. İllegal özelliği onu siyasal yapı ve kurumları doğrudan hedef alan bir içerikte buluşturmaz. Olsa olsa iktidarı ya da otoriteyi güldürü amaçlı belli belirsiz alaya alan bir nesnelliği içerir. Ancak bu nesnel tavrı mimus oyuncularının zaman zaman da olsa saldırıya uğramalarını engellemez. Roma imparatoru Caligula'nın bir mimus oyuncusunu sahnede yaktırması çok bilinen bir örnektir."[74]

Ortaçağ'ın metne bağlılığı esas alan tiyatro anlayışının ardından, doğaçlamanın, "Mimus"tan sonra bir tiyatro formu olarak ortaya çıktığı Rönesans Dönemi gelmektedir. Doğaçlama, bu döneme kadar yerini halk tiyatrosu geleneklerinde bulmuş ve sahnede gelişmiştir. Prof. Dr. Sevda Şener, "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" adlı kitabında Rönesans tiyatro düşüncesinin belli başlı özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

> "Rönesans tiyatro düşüncesinin odaklandığı konular şunlardır: a) Tiyatro okunmak için değil oynanmak içindir, b)Tiyatro'da gerçeğe benzerlik gözetilmelidir,

[73] Özdemir Nutku, **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Ed. Süreyya Evren, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995, s. 12.
[74] Günay Toprak, "20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleselleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı,** yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir, 2006, s. 16-17.

> c)Tragedya ve Komedya farklı özellikler taşıyan ayrı türlerdir, d)Antik kuramcıların önerdikleri biçimleme kurallarına uyulmalıdır, e)Tiyatro'nun görevi eğiterek yarar sağlamak, eğlendirerek zevk vermektir."[75]

Bu özellikler, temel olarak Antik düşüncenin değerlendirmeye alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Rönesans tiyatro düşüncesi, Antik Çağ tiyatro düşüncesi ile hesaplaşmıştır. Bu hesaplaşmanın sonucu olarak oluşan tiyatro düşüncesi, tiyatronun "teknik" elemanlarında da yansımasını bulmuştur. Hacettepe Üniversitesi, "İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı" öğretim görevlisi Pelin Yıldız, " Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz" adlı makalesinde, Rönesans Tiyatrosu'ndaki estetik anlayış değişiminin sahneye yansımasını şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "Rönesans'ın resimsel yaklaşımı Antik Çağ tiyatrosunun özelliklerinden proskenion ve üç kapılı skene ile birleşince ortaya çıkan sentez, tiyatrodaki o döneme kadar olandan farklı ve önemli bir yaklaşım açısından belirleyici olmuştur. Bu resmin ihtiyacı olan çerçeve, sahnede dekoru oluşturan resimsi fona çerçeve olarak antik dekorun kemerli kapıları getirilince ortaya çıkan sahne önü kemeri Rönesans Tiyatrosu için önemli bir özellik olmuştur (Çerçeve sahne). Bu yeni öğe ile artık tiyatro bünyesinde seyirci ve oyuncunun oluşturduğu iki ayrı dünya barındırmaktadır. İlk kez seyirci sahneden ayrılmıştır. Oyuncu perspektifli resimler nedeniyle dekordan olabildiğince uzaktadır ve aynı zamanda seyirciden kopuk ve başka bir dünyadadır. Seyirci gerçekliği olan bir mekanda bir zaman diliminin canlandırılmasını izlemektedir ve oyuncu için seyirci ile bire bir ilişki ortadan kalkmıştır. Temsili tiyatronun en belirgin özelliği olan sahne önü kemeri seyirciye gerçek dünyadan bir zaman dilimi izleme duygusu verirken, oyuncu için seyirciyi ortadan kaldırmaktadır."[76]

İlk kez seyircinin sahneden ayrıldığı Rönesans Tiyatrosu'nda oyuncu, yazarın yazdığı metni canlandırmaktadır. Bu dönemde yazarlar da halkın beğenisini göz önünde tutarak oyunlar yazmışlardır. Bu sebeple tiyatro seyircisi sadece oyuncuyu değil aynı zamanda yazarı da dikkate almaktadır. "Yazılı metnin onu canlandıran bir hareketle beraber okunmasına"[77] dayanan bu anlayışın kırıldığı dönem, "Commedia dell'Arte" dönemidir. Ebert, bu dönemi şu sözlerle anlatmaktadır:

---

[75] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ed. İnönü Bayramoğlu, 5. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları,2008, s. 81.

[76] Pelin Yıldız, "Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz", (çevrimiçi) http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/Pelin%20YILDIZ/425-442.pdf, Kasım, 2009, s. 432.

[77] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 21.

> “Rönesans’ın aktif, yapıcı, kişiliği güçlü insanı, tiyatroda da aksiyon isteyince, metne bir köle gibi bağlı olmaktan sıkıldı, ayrıca metinlerin içeriği de ona artık ilginç gelmiyordu. Radikal bir tutumla sınırları kırdı; Commedia dell’Arte’nin muhteşem dönemi geliyordu. Saptanmış metin reddedildi.”[78]

Doğaçlama, Rönesans Dönemi’nde de egemen tiyatro anlayışına karşı “Commedia dell’Arte” ile ortaya çıkmaktadır. İtalyan halk tiyatrosu geleneği olan “Commedia dell’Arte”, 16.yy. ortalarında ortaya çıkmış ve oyuncuların belli bir kanava içinde doğaçlama oyun oynamalarına dayanmıştır. Oscar G. Brockett, “Tiyatro Tarihi” adlı eserinde “Commedia dell’Arte” ilgili olarak şu sözlere yer vermektedir:

> “Commedia dell’Arte’nin iki temel özelliği doğaçlama ve kalıp karakterlerdir; oyuncular genel hatlarıyla yazılmış bir konudan yola çıkarak çalışırlar ve buna bağlı olarak diyalogları ve aksiyonu doğaçlama yoluyla gerçekleştirirler ve her bir oyuncu, belirli nitelikleri ve kostümüyle, her zaman aynı karakteri oynar.”[79]

Commedia dell’Arte’de kalıp karakterlere uygun oynamak zorunda olan oyuncu için doğaçlama bir ölçüde kısıtlanmıştır. Zira kalıp karakterine ve kanavaya göre oynayan oyuncunun doğaçlama çerçevesi bu zorunluluklarla çizilmiştir. Doğaçlama, “Commedia dell’Arte” ile birlikte yükselişe geçmiş; fakat zamanla “Mimus” ve “Atellan” farsı ile aynı kaderi paylaşarak metinleştirilmiştir. Bunun sebebi, yazılı bir metnin “tekrarlanabilme” özelliğini taşımasıdır. Her biri, birer halk tiyatrosu geleneği olan bu türler, doğaçlamaya dayanan yapılarının sayesinde geniş bir kitleye ulaşmışlardır. Doğaçlamanın, “şimdi ve burada” olma özelliği ile de ulaştıkları kitlenin gündemini yakalamışlardır.

Doğaçlamanın Rönesans Dönemi’ni de içine alan tiyatrodaki gelişimine bakıldığında, yasaklamalara rağmen sahne üzerinde doğrudan kullanıldığını görmekteyiz. Bu dönemde tiyatro, ya tam anlamıyla metne ya da belli bir kanava içinde doğaçlamaya dayanmaktadır; fakat oyun hazırlığının ve ezberlerinin eksiksiz olarak yapılmamış olması bazen oyunda doğaçlamaya başvurulmasına yol

---

[78] **a.y.**, s. 21.
[79] Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Çev. Beliz Güçbilmez, Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, vd. , Ankara, Dost Yayınları, 2000, s. 160.

açmaktadır. Bu başvurular daha sonraki dönemlerde doğaçlamaya karşı açılan savaşın ana sebebi olmuştur.

Yazarın metnine sadık kalınmaması, bir anlamda oyuncunun "doğaçlama" yaparak kendi metnini oluşturması, prova yapma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Prova yapılarak, sahne üzerinde, oyun hazırlığının tam yapılamamış olması sebebiyle genişleyen doğaçlama alanı daraltılmaya çalışılmıştır. Ebert, bu dönemi şu sözlerle dile getirmektedir:

> "Yeni burjuva oyunları yazıldıkça çözülmemiş tarihsel çelişkinin sınırları daha çok göze batar oldu. Metinler belliydi, fakat onları ortaya çıkaracak iş belirli değildi. Provaların çok az veya hiç yapılmadığı zamanlarda –metin kesin olarak belli olsa bile- doğaçlamalara çok yer kalıyordu, dolayısıyla da yazarın metnine tam sadık kalınmıyordu ve hemen tuluat oluşuyordu. Başlangıçtan beri doğaçlamaya yatkın oyuncu, kendi metnini yaratmaya çalışıyordu.
>
> Burjuva tiyatrocuları, "artık iyice kontrolden çıkan" doğaçlamaya karşı savaş açtılar. Alman oyunculuk sanatında gerçekçilik için verilen bu savaş, Commedia dell'Arte' ye karşı değildi. Ancak keyfi olarak yapılmış doğaçlamayla, kendi akılcı oyunlarının yaralanmasını ve bozulmasını da istemiyorlardı."[80]

Doğaçlamaya karşı alınan bu önlem, kuşkusuz onun sahne üzerindeki etkinliğini tamamen bitirmemiştir. Örneğin; ilk olarak 1881 yılında Paris'te kurulan "Kara Kedi" adlı kabare tiyatrosunda doğaçlama, sahne üzerinde kullanılmıştır. Amerikalı tarihçi ve yazar William R. Everdell, "İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller" adlı eserinde "Kara Kedi" ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

> "Kara Kedi kahvesi 1881'de Montmartre'de açılmıştı ve on yıldan fazla bir süre, Fransa'nın sanat hayatındaki isyanın deprem üssü olmuştu. İçi ve dışı, az ve çok çıkıntılı rölyeflerle, karikatürlerle, olmadık görüntülerle, kara kedilerle ve tabu ve şeytana özgü kabul edilen şeylerin her boydaki simgeleriyle dekore edilmişti. (…) Hamileri, anarşistler, sanatçılar, tuhaflığı meslek edinmiş kişiler ve Paris'teki en parlak beyinlerin büyükçe bir kısmıydı. Entelektüellerin en derli toplusu bile tepelikteki bu ayaktakımı eğlencelerine katılma fırsatını pek ender kaçırıyordu. Burada, alelade yemek ve içkinin yanı sıra en önemli özellikleri, hiç kimsenin ne denli ciddiye alacağını bilmediği eğlenceler sunuluyordu. Farklı odalarda ve yükseltilmiş platformlarda, tuhaf giyimli chansonniers (şarkıcılar), resmi ve yerleşik

[80] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 23.

> olan her şeyi yerle bir eden hicivler söylüyor, amatöründen kötü şöhretlisine kadar, her türlü yazar öykülerini yüksek sesle okuyordu."[81]

"Genellikle güncel konuları iğneleyici, yerici, taşlayıcı biçimde ele alan skeçlerin oynandığı"[82] kabare tiyatrosunda doğaçlama, seyirci ile kurulan iletişimde bir araç olarak kullanılmıştır. Doğaçlamaya açık olan bir yapıya dayanması ile seyirci ve oyuncu arasındaki ilişki "şimdi ve burada" kurulmaktadır. Gösteriler, seyirci profili gözetilerek hazırlanmakta; profile uygun bir dille sunulmaktadır. "Gerek yanılsamacı anlatım araçlarından kaçınma, gerek dilin gündelik çekiciliğini yitirdiğinden daha önce yapılmış numaraları yineleyememe dolayısıyla, Kabare Tiyatrosu, "gelip geçici bir sanat" olarak da nitelendirilir."[83] Bu nitelemenin yapılmasında, doğaçlamaya dayanan esnek yapının payı büyüktür; çünkü yapılmış olan numaralar, "şimdi ve burada", doğaçlama ile ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak; doğaçlama sahne üzerinde doğrudan kullanılarak, kabare tiyatrosunda da gelişimini sürdürmeye devam etmiştir.

Doğaçlama, gelişimini geniş kitlelere ulaşan tiyatrolarda sürdürürken; 20. yüzyılın başlarında ise başka süreçlerde etkinliğini sürdürmektedir. H. W. Nickel'in, doğaçlamanın tiyatro içindeki etkinliği hakkındaki düşüncelerine "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro" adlı makalesinde yer veren Kadir Çevik, bu süreci şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "H. W. Nickel doğaçlama üstünden yürüyen teatral süreçleri, iki ayrı kuşak üstünden değerlendirmektedir ki bu değerlendirme son derece tutarlıdır. Çünkü ilk kuşakta doğaçlamanın daha çok yeni teatral yaklaşımlarda önemli bir çıkış noktası, atlama tahtası olarak kullanıldığını daha sonra ise sabitlenen metne doğru bir ivme kazandığını görürüz; ikinci kuşağın ise doğrudan doğaçlamanın kendisi üstünde yoğunlaştığını ve ona konvansiyonel tiyatronun olanaklarının dışında başka bir anlam atfettiğini kavrarız. İlk kuşağın temsilcileri: Appia (1862-1928), Stanislawski (1863-1938), Jaques- Dalcrose (1865 -1950), Craig (1872-1966), Meyerhold (1874 -1940), Boyd (1876-1963), Marinetti (1876 -1944), Copeau (1879-1949), Wachtangow (1883-1922), Tairow(1885-1950), Luserke (1889 – 1968), Moreno

---

[81] William R. Everdell, **İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller,** Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 146.
[82] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=kabare%20tiyatrosu, Nisan 2010.
[83] Kabare Tiyatrosu, (çevrimiçi) http://www.tiyatrotarihi.com/tiyatro_terimleri/kabare_tiyatrosu_nedir.html, Mayıs 2010.

(1892-1974), Piscator (1893-1966), Saint Denis (1897-1971), Spolin (1906 - 1994)'dir.

H.W. Nickel, yukarıda söz konusu edilen tiyatro adamlarının doğaçlamayı üç ayrı formda kullandıklarını vurgular:

• Doğaçlamanın, oyuncu eğitiminde kullanılması.
• Doğaçlamanın sahneleme sürecinde kullanılması.
• Doğaçlamanın doğrudan kullanılması, yani doğaçlama tiyatro."[84]

H. W. Nickel'in belirlediği ilk kuşakta, doğaçlama, oyuncu eğitimi ve sahneleme sürecinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Belli bir kanava içinde yapılan doğaçlamadan ayrı olarak; doğaçlama, bu alanlarda da etkinliğini göstermeye başlamıştır. Bir araç olmanın ötesinde; doğaçlama, bu alanlardaki kullanımıyla tiyatro disiplini içinde kavramlaşmıştır. Kendi tiyatro anlayışları doğrultusunda deneysel çalışmalar yapan bu tiyatro insanları, doğaçlamanın oyuncu eğitimi ve sahneleme sürecindeki rolünü keşfetmişlerdir. H. W. Nickel'in belirlediği ikinci kuşakta ise şu isimler bulunmaktadır:

"Jacques Lecoq (1921), Paul Pörtner (1925–1984), Dario Fo (1926), R.G. Gregory (1928), Farnca Rame (1929), Augusto Boal (1931–2009), Peter Brook (1925), Jerzy Grotowski (1933–1999), Keith Johnstone (1933), Del Close (1935–1999), Ariane Mnouchkine (1939), Jonathan Fox (1943), Jo Salas (1949)"[85]

Belirlenen bu iki kuşaktaki tiyatro insanları, doğaçlamayı, kendi tiyatro anlayışları doğrultusunda kullanmaktadırlar. Böylece doğaçlama, 20. yüzyıl tiyatro anlayışında etkinliğini daha geniş alanlara yaymaktadır. Bunun yanında yazılı olan tiyatro ile doğaçlama arasındaki çatışma sonucunda, doğaçlamanın, yazılı olan tiyatroya hizmet etmesi de söz konusu olmaktadır. Doğaçlama; oyuncu eğitiminde ve sabit bir metne ulaşımda yazılı olan tiyatroya hizmet etmektedir. Aynı zamanda doğrudan doğaçlamaya dayanan oyun geleneği sürmekte; kendi kurallarını oluşturmaktadır.

Doğaçlamanın tiyatroda tekrar gündeme gelmesini sağlayan tiyatro insanlarından birisi kuşkusuz Konstantin Stanislavsky'dir. Stanislavsky, oluşturduğu çalışma disiplininde oyuncusunun, oyun kişisi ile ilişkisinin yapaylıktan uzak olması için

[84] Kadir Çevik, "Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 45-46.
[85] Kadir Çevik, "Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 49.

doğaçlama çalışmaları yaptırmıştır. Konstantin Stanislavsky, tiyatronun "gerçeği yakalamak" sorunsalını kendi yöntemiyle aşmaya çalışmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki oyunculuk çalışmalarıyla, karşı olduğu yapay oyunculuk anlayışının karşısında durmuştur. Tiyatroda Gerçekçilik Dönemi'nin diğer tiyatro insanları gibi, Stanislavsky de natüralizmin getirdiği tüm yapaylığın karşısındadır. Sevda Şener, Stanislavsky yöntemi ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

> "Stanislavsky yönteminin temel ilkesi, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavramasını sağlamaktır. Çalışmalarda oyuncunun, canlandırdığı oyun kişisinin düşünce kıvrımlarını, duygularını, dürtülerini, eylemlerini derinden anlamasına çalışılır. Bunu yaparken hazır bilgi vermekten kaçınılır. Oyuncu kendi imgelemi ile önce somut gerçeklerden yola çıkar ve onlardan hiç ayrılmadan iç görüntüler yaratır. Bunlar oyun kişisinin belli koşullarda nasıl davranabileceğini gösteren görüntülerdir."[86]

Stanislavsky oyun kişisi ile oyuncu arasındaki ilişkinin sağlam bir zeminde kurulması için, oyuncunun düş gücünden yararlanmaktadır. Oyuncu; oyun kişisini, belli fiziksel etkilerin karşısında "kendiliğinden" tepkiler vermeye çalışarak, içselleştirmektedir. Doğal olarak, "kendiliğindenlik" belli bir çerçeve içindeki doğaçlamalarla yakalanmaktadır. Provalarda, oyuncunun kendi "yaratıcı" gücüyle, oyun kişisine yaklaşması beklenmektedir. Stanislavsky, oyuncunun role yaklaşımını doğal ve gerçek kılmak için geliştirdiği yöntemlerinde, "kendiliğindenlik" olgusuna özellikle dikkat etmektedir. Oyuncunun yaratıcılığını önemseyen Stanislavsky, 1935'te oğlu Igor'a yazdığı mektupta, uyguladığı yöntemden söz etmektedir:

> "Şu sıralarda, yeni olan bir yöntem kullanıyorum, yeni bir role yaklaşım… Bu yöntemde oyun okunuyor ve hemen ertesi gün sahnede provası yapılıyor. Bu şartlarda oyun nasıl bir şey olur? Çok şey. Oyuncu girer, 'Günaydın,' der, oturur, belli bir olay hakkındaki fikrini söyler ve bir dizi açıklamalar yapar. Bunu herkes kendi hayat tecrübesine dayanarak oynayabilir! Bırak oynasın! Böylece bütün oyun bölümlere, fiziksel olaylara bürünür. Bunlar ayrıntılar değildir, bu rolün yarısıdır. Bir insanın ruhu olmasa vücut çizgileri olabilir mi? Hayır. Demek istediğim, yorumcunun yaşadığı şeyler belirlenir. Benim şu sıralarda bütün çabam bu yönde."[87]

Stanislavsky'nin doğaçlamayı oyuncu eğitiminde kullanmasına benzer çalışmalar, Jerzy Grotowsky'nin çalışmalarında da görülmektedir. 1959 yılında Polonya'da

[86] Sevda Şener, **a.y.,** s. 213.
[87] K. S. Stanislavsky'den aktaran; Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 29.

oyunculuk üzerine araştırmaların yapıldığı bir laboratuar kuran Grotowsky, "tiyatro nedir?" ve "oyuncu ile seyirci arasındaki ilişki nasıl olmalıdır?" sorularına bu laboratuarda yanıt aramıştır. Bu sorulara verdiği yanıtların sonucunda "Yoksul Tiyatro" adını verdiği, oyuncuyu esas öğe olarak kabul eden bir disiplin oluşturmuştur. Sevda Şener, "Yoksul Tiyatro" ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

> "Grotowsky tiyatrosunun en vazgeçilmez öğesi oyuncudur. Oyuncu asaldır. Oysa tiyatro, gelişimi içinde bu asal öğe ile yetinmemiş, başka sanatların katkısından yararlanmıştır. Tiyatro yazından, yontu, resim, yapı sanatlarından, ışıklamadan, teknik donatımdan, makineden hırsızlamalar yaparak, hepsini bir yönetmenin etkisi altında bir araya getirir. Böyle bir tiyatro varsıl tiyatrodur.(…)
>
> Yoksul tiyatro, tiyatronun özünde bulunmayan bütün yan sanatlardan ayıklanmış tiyatrodur. Oyuncu ile seyirci karşıkarşıya bırakılmıştır. Oyuncular seyircinin arasında oynayabilirler, çünkü sahne salon ayrımı da kaldırılmıştır. Fakat bu, seyircinin mutlaka oyuna katılacağı anlamına gelmez. Grotowsky'nin uygulamalarında bazen seyirci oyunda yer alır, bazen yalnızca gözlem yapar.
>
> Yoksul tiyatroda özel tiyatro ışıklandırılmasına başvurulmaz. Yalnızca oyun yeri parlak bir biçimde aydınlatılır. Böylece bir yaşam süreci olan tiyatro bol ışığa boğulmuş olur. Bu tiyatroda dekor, kostüm, makyaj da kullanılmaz. Oyuncunun, yapma kaşa, göze buruna ihtiyacı yoktur. O kendi gövdesini, kendi yüz kaslarını kullanır. Bunları ifadeli bir biçimde kullanmak oyuncunun hüneridir.
>
> Oyun yerinde dekor ve eşya yoktur. Oyuncu oyun hüneri ile çıplak zemini denize, masayı rahleye, bir demir parçasını canlı oyuncuya dönüştürür. Kostüm kendi başına bir değer taşımaz, karaktere ilişkin olarak vardır. Canlı müzik ya da plaktan müzik kullanılmaz. Müzik olarak insan sesleri ve birbirine vurulan nesnelerin çıkardığı seslerden yararlanılır. Yoksul tiyatro asal olmayan her şeyden arındırılmıştır. Yalnızca kendi belkemiği üzerinde durur. Tiyatronun belkemiği ise oyuncudur."[88]

Grotowsky'nin oyuncuyu merkeze alan tiyatro düşüncesinde çalışmalar oyuncunun kendini keşfetmesi üzerine kurulmuştur. Bu keşif için doğaçlamayı kullanan Grotowsky, çeşitli teknikler geliştirmiştir. Bu teknikler, belli bir yapı içinde doğaçlamaya dayanmaktadır. Bireye özgü olma, kendiliğinden olma, "şimdi ve burada" olma özelliği taşıyan doğaçlama; oyuncunun, "şimdi ve burada" kendiliğindenliği yakalamasının sadece belli bir yapı içinde mümkün olduğu görüşüyle yapılmaktadır. Doğaçlamalar, sadece "o an" ile sınırlı olmamalıdır. Gittikçe yükselen bir yapı kurulmalıdır. Thomas Richards, "Grotowski ile Fiziksel

[88] Sevda Şener, **a.y.,** s. 313-314.

Eylemler Üzerine Çalışmak” adlı kitabında Grotowsky’nin doğaçlama ile ilgili görüşlerinden şu şekilde söz etmektedir:

> “Grotowski ile Kaliforniya’da iki hafta çalışınca, bir yapı içeren doğaçlama’nın anlamını çözmeye başladım.
>
> Yale Üniversitesi’nde, yedi yıl saksafon ve klarnet çalışmış biri olarak çoğu zaman bir şeyler doğaçlardım. Bir müzik profesörü ve birkaç müzisyenle birlikte bağımsız bir doğaçlama müzik topluluğu kurmuştuk. Doğaçlamalarımız yapıdan yoksundu ve asla yinelenemezdi. Müzik yeteneği, dinleme ve sesle karşılık verebilme becerimiz tek yapısal ögeydi. Oysa Irvine’de Grotowski, doğaçlama yaparken yapının gerekliliğini önemle vurguladı. Doğaçlama üzerine konuşurken çoğu kez ilk zamanların cazını örnek gösterdi. İlk caz müzisyenlerinin, doğaçlamanın yalnızca belirli bir yapı içinde varolabileceğini anladıklarını söyledi. Enstrümanlarında ustaydılar ve bir ana ezgiden yola çıkıyorlardı. Doğaçlamaları, yapıları olan ve sürekli bağlı kalınan bu ezgiden başlayarak örülüyordu.”[89]

Grotowsky, sağlam bir yapının kurulması için çalışmalarında doğaçlamaları sınırlandırmıştır. Örnek olarak gösterdiği ilk zamanların caz müzisyenleri gibi, oyuncular da ustalıklarını bu belirli yapının içinde göstermektedirler. Grotowsky’nin atölyesine katılan Thomas Richards, Haiti şarkılarını esas alan çalışmadaki doğaçlama unsurunu, şu sözlerle anlatmaktadır:

> “Yalnızca ezgileri öğrenerek birçok gün geçirdik. Sonra ritimle şarkı söylemeyi öğrenerek seslerimizle odayı belli biçimde tınlatmamız gerekti. Bu ögeler etrafında gün boyu saatlerce çalışıyorduk. Şarkılara eşlik etmek üzere iki dansa da çalıştık. Grotowski’nin Haitili asistanları Tiga (Jean-Claude Garoute) ve Maud bizi anında gösteri zanaatının güçlükleriyle karşı karşıya getirmişti. Doğaçlama için bir fırsat bile elde edemeden şarkıları iyiden iyiye bellemiş ve özümsemiştik. Doğaçlama demek, şarkıya ve dansa aynen değiştirmeksizin bağlı kalmak demekti, yalnızca mekân içindeki yerleşimimiz ve kişiler arasındaki temas doğaçlamaya açıktı. Ancak bu ögeler bile çoğu kez, doğaçlamayı yöneten asistanlarca bildiriliyordu. Böylece yapı sapasağlam ortaya çıkıyordu.”[90]

Stanislavky ve Grotowsky, oyuncu eğitiminde ve oyun sahneleme sürecinde doğaçlamayı kullanırken; 20. yüzyılın başında Edward Gordon Craig, doğaçlamayı “Commedia dell’Arte” geleneği ile keşfetmiştir. 1913’te açılan “Tiyatro Sanatı Okulu”nda da doğaçlama eğitiminin gerekliliği üzerinde özellikle durmuş; fakat

---

[89] Thomas Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak,** Çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005, s. 38.
[90] Thomas Richards, **a.y.,** s. 40-41.

okul, varlığını bu eğitimi verecek kadar sürdürememiştir. John Rudlin, "Commedia dell'Arte: Oyuncunun Elkitabı" adlı kitabında Craig'in 1914'te savaş yüzünden kapanan okulu kurma amaçlarından birini aktarmakta ve Craig'in doğaçlama ile düşüncelerini şu sözlerle belirtmektedir:

> "Craig'in okul kurmaktaki amaçlarından biri de, "Oyuncuya geleceğin kapılarını açmaktı. Böylece oyuncu kendine güvenle, doğaçlama gücü veren çalışmalara katlanan komedyenin önüne bütün rollerin serileceğini bilecekti". Doğaçlama, oyuncunun metne ve karaktere dayanan rolünün dışına çıkıp özgürleşmesine olanak tanırdı ve gösterinin kontrolünü oyuncunun ellerine teslim ederdi. Böylece kontrol, bazı despot kukla oynatıcılarının elinden alınmış olurdu. Ama Craig, daha sonraları "hiç kimse doğaçlamanın bir son dakika icadı olduğuna inanmaz," dediği yazısında da belittiği gibi, böyle bir kontrolün kolay kolay kazanılmayacağını görecek kadar da gerçekçiydi. Eğitim şarttı. 1911'de Stanislavski'ye yazdığı bir mektupta, Floransa'da kuracağı okul için onun desteğini istedi. Böylece Craig, bir yıl içinde,
>
> > "1- İnsan vücut hareketinin ilkelerini göstereceğim.
> > 2- İki yıl içinde tek figür ve kalabalık gruplardan oluşan figürlerin sahnelerindeki hareketin ilkelerini size anlatacağım ve göstereceğim.
> > 3- Ve üç yıl içinde size aksiyonu, sahneyi ve sesi yöneten bütün ilkeleri göstereceğim.
> > 4- Bütün bunlardan sonra size doğaçlamanın ya da sözlü ve sözsüz spontane oyunculuğun ilkelerini göstereceğim,"diyordu."[91]

Craig, yönetmeni merkeze almış; fakat "Commedia dell'Arte" geleneğinin oyuncuyu merkeze alan yapısı karşısında kayıtsız kalamamış ve bu yolla oyuncuyu yapaylıktan kurtaracak çözümler üretmiştir. Rudlin, oyuncu merkezli bir form olarak "Commedia dell'Arte"nin Craig'e sağladığı avantajlardan birinin "açık hava oyunculuğu" olduğunu belirtmekte[92] ve Craig'in şu sözlerine yer vermektedir:

> "Gün ışığına ve açık havaya terk edildik…; adına kostüm dedikleri, vücudu saran bir örtü ve dekor olarak bilinen bir fonla birlikte.
>
> …Bizim zaten kostümümüz ve dekorumuz vardı ve biz, eğer yapacaksak, gün ışığını sahneye doldurabilirdik; bu pahalı bir iş değildir. Ama yapamazdık. Gün ışığını bizim modern dekor, kostüm, oyuncular ve oyunlarımızın üzerine yansıtmak, aynı zamanda bunları da ucuzlatırdı. Gün ışığı yalnızca sanat içindir, sahtekârlık sahte ışıklarla da yapılır."[93]

---

[91] John Rudlin, **Commedia dell'Arte: Oyuncunun Elkitabı,** Çev. Ezgi Ege İpekli, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 2000, s. 190-191.
[92] **a.y.,** s. 191.
[93] Craig'den aktaran John Rudlin, **a.y.,** s. 191.

Sahnede her türlü yapaylıktan kaçan Craig, sahne tasarımı üzerine de çalışmıştır. Günay Toprak, bu konu ile ilgili şu görüşleri öne sürmektedir:

> "G. Craig'in de sahne tasarımındaki ve sahne plastiğindeki yeni uygulamaları, tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişkiyi, sözel olmaktan çıkarıp, ışığın, rengin, ezginin ve hareketin de içinde olduğu bütüncül bir eyleme dönüştürür. Yine ışığın yoğun kullanımıyla elde edilecek olan atmosfer ve simgesellik sahneyi derinleştirecek, böylece sıradan bir temsilden daha başka anlamları seyirciye aktarabilecektir."[94]

Craig, sahnenin gerçeğin bir yansıması olarak değil; sahnenin kendi gerçeğini yaratmasının önemi üzerinde durmaktadır. Bu gerçeğin yaratılmasından tek bir kişi yetkili olmalıdır: yönetmen. Oyuncu, yönetmene göre geri plandadır. Buna rağmen, Craig'in doğaçlamayı esas alan eğitim planıyla oyuncuyu eğitmek istemesi, bir anlamda ipleri oyuncunun eline vermek isteği, "Commedia dell'Arte" geleneğine karşı kayıtsız kalamamış olmasıyla ilgilidir. Craig'e göre doğaçlama eğitimiyle, bir anlamda "Commedia dell'Arte" disipliniyle, oyun yazarının "eline bakan" oyuncunun özgürleşmesi sağlanacaktır.

Doğaçlamayı "Commedia dell'Arte" ile ilgili çalışmalarında keşfeden diğer bir tiyatro adamı da Vsevolod Meyerhold'dur. Meyerhold'un oyuncuyu ön plana çıkaran tiyatro anlayışında doğaçlama; yönetmen ve yazar baskısına karşı, bir araç olarak kullanılmaktadır. Doğaçlama, oyuncunun kendini keşfetmesi ve geliştirmesi için bir tekniktir. Doğaçlama, "Commedia dell'Arte"deki oyunculuk anlayışı üzerinden uygulanmaktadır. Bu sebeple; belli bir kanava içinde oynayan "Commedia dell'Arte" oyuncusu araştırmaların odak noktası olmuştur. Ali Berktay'ın hazırladığı "Tiyatro-Devrim ve Meyerhold" adlı kitapta, Meyerhold'un, "Commedia dell'Arte" geleneğiyle ilişkisi şu şekilde anlatılmaktadır:

> "1908'den yaşamının sonuna kadar, Meyerhold, oyununun eksenini jestler ve hareket üzerine kuracak bir oyuncunun nasıl eğitilmesi gerektiği üzerine düşünür ve yönetmenlik çalışmasının yanı sıra, pedagojik tasarılar, araştırmalar ya da uygulamalarla uğraşır. Petersburg'daki stüdyosunda, 1914'ten 1917'ye kadar, "sahne teknikleri" dersi verir. Burada, İtalyan komedisi hakkındaki dahi uzman V.Soloviev'le yakın işbirliği yapar. Soloviev stüdyo üyeleriyle (profesyonel ya da

[94] Günay Toprak, **a.y.,** s. 54.

amatör), “nesnel” dedikleri bir yöntem aracılığıyla commedia dell’arte metinleri ve senaryoları üzerine derinlemesine bir araştırma sürdürmektedir.

Meyerhold Japon tiyatrosunu, Duncan’ın, Dalcroze’un, Loie Fuller’in çalışmalarını keşfetmiş, sirke tutkuyla bağlanmıştır. Sahne hareketi üzerindeki eleştirel düşüncesi, geliştirdiği alıştırmalarda ya da genellikle commedia dell’arte kanevaları üzerine kurulan ve müzik eşliğinde oynanan pandomimlerde somutlanır (dans salonlarında olduğu gibi, piyano eşliğinde).”[95]

Meyerhold’un stüdyosunda, V.Soloviev, “sözel doğaçlama ilkeleri”[96]ni de içine alan “Commedia dell’Arte” oyunculuğu üzerine teorik bilgiler vermektedir. Meyerhold ise verilen bu teorik bilgilerin pratik uygulamalarını araştırmaktadır. Bu uygulamalar, araştırmalar zamanla Meyerhold’un “biyomekanik” ya da “biyodinamik” adını verdiği bir oyunculuk anlayışına dönüşmüştür. Ali Berktay, “biyomekanik” ile ilgili şu görüşleri belirtmektedir:

“Oyunculuğa biyomekanik yaklaşım, düşünülenin tersine, ne oyuncuyu makine durumuna indirger (ama kişilik içindeki makineyi ya da kuklayı göstermeyi sağlayabilir), ne de oyuncunun doğaçlama yeteneğini inkâr eder. Oyunculuğu montaj ilkesine açar, oyuncuya, metni tarif işlevi olmayan, uzamsal-ritmik imgeler yaratma görevi verir, oyuncuyu, uzam içinde çevresini ve kendini görmeye zorlar. Bu tip oyunculuk, oyuncunun, kendi bedeninin sahne üstündeki ve içindeki çizgilerinin bilincinde olmasına, beden mekaniğini bilmesine, hızlanma, direnç, frenleme gibi dinamik kavramlara, kendini sınırlama kavramlarına dayanır. Belli kurallara egemen olmak, düş gücünü özgürleştirir ve üretimci ütopyaların basitleştirici verimli makine-adam sloganının ötesinde, oyuncuya kendi bedenini kazandırır ve kendisinin sınırladığı minimal bir uzam içinde tam olarak kullanabileceği çok geniş bir özgürlük alanı verir. Kurallara egemen olmak, oyuncuya onları aşma olanağını da sağlar (“merkezkaç” denebilecek, role karşıt hareket).”[97]

Meyerhold’un “biyomekanik” adını verdiği oyunculuk anlayışında; oyuncu, metni ileten bir aracı olmaktan çıkarılmış ve tiyatronun önemli bir öğesi sayılmıştır. Meyerhold’a göre; tiyatronun iki önemli gücü oyuncu ve seyircidir; yazarın ve yönetmenin, oyuncu-seyirci ilişkisine destek olacak yapıyı kurmaktan başka bir işlevi yoktur.[98] Oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkinin önemine de değinen Meyerhold, “tiyatro salonunu karartmayarak”[99] –sadece sahneyi değil, seyircilerin

[95] Ali Berktay, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1997, s. 323.
[96] John Rudlin, **a.y.** s. 197.
[97] Ali Berktay, **a.y.,** s. 331.
[98] Ed. Richard Drain, **Twentieth-Century Theatre**, New York, Routledge, 1995, s. 184-185.
[99] Sevda Şener, **a.y.,** s. 241.

olduğu alanı da ışıklandırarak- bu ilişkiyi gözlemleyebilmiştir. Meyerhold'un, 1914'te Meyerhold Stüdyosu'nun program dergisinde yaptığı tiyatro tanımlamasını, Berktay, şöyle aktarmaktadır:

> "Tiyatrodan sözü, kostümü, sahne yükseltisini, kulisleri, hatta tiyatro binasının kendisini çıkarsak, oyuncu ve onun ustalık dolu hareketleri kaldıkça, tiyatro tiyatro olmaya devam eder. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve niyetlerini onun hareketlerinden, jestlerinden ve mimiklerinden anlar.(…)Sahnesel hareketin rolü, tiyatronun diğer ögelerinin rollerinden daha önemlidir."[100]

"Sahnesel hareket", Meyerhold'un tiyatro anlayışında en önemli rolü üstlenmektedir. Bu rol, oyuncunun "yaratıcılığına" bağlıdır. Yaratıcılığın zeminini oluşturan özgür alan, doğaçlama ile sağlanmıştır. Çerçevesi belli bir yapının içinde, oyuncu özgür bırakılmaktadır. Meyerhold'un tiyatro anlayışında da doğaçlama; oyuncuyu, tiyatronun diğer öğelerinin içinde daha öne çıkaran anlayışlarda olduğu gibi, oyuncu eğitiminde kullanılmıştır. Sahnelemede kullandığı doğaçlamayı ise belli bir çerçevenin içine oturtmaktadır. John Rudlin, Meyerhold'un, "Evlilik Simsarı Harlequin" adlı oyun ile ilgili görüşlerini ortaya koymaktadır:

> "Maske tiyatrosunu yeniden canlandırmayı amaçlayarak yazılmış olan bu harlequinade (pandomim gösterisi) geleneksel ilkelere göre sahnelenmiş ve commedia dell'arte senaryo çalışmalarının üzerine kurulmuştur. Provalar, yönetmen ve yazar tarafından birlikte yürütülmüştür; yazar geleneksel tiyatroyu canlandırma amacına uygun olarak, doğaçlama komedi metinlerinde tanımlandıkları şekilde mise en scéne, hareketler, jest ve duruşların ana hatlarını çizdi. Yönetmen de bu geleneksel özelliklere yeni hileler ekleyerek geleneksel oyun ile yeni tiyatro anlayışını harmanlayıp ortaya tutarlı, bütünlüğü olan bir eser çıkardı. Harlequinade, pandomim türünde yazılmıştı, çünkü pandomim doğaçlama sanatının yeniden canlandırılmasına, herhangi bir dramatik bir biçimden, daha uygun bir biçimdi. Pandomimde oyuncuya konunun ana hatları genel bir çerçevede verilir. Oyun içerisinde anahtar teşkil eden önemli anlar arasında, oyunun akışı içerisinde oyuncu doğaçlama yapma özgürlüğüne sahiptir. Ancak, oyuncunun özgürlüğü de görecelidir. Çünkü oyuncu, müzik notalarının disiplinine uymak zorundadır. Harlequinade türünde de oyuncunun çok güçlü bir ritim duygusuna ve çevikliğe, kendini kontrol etme yeteneğine sahip olması gerekir. Aynı zamanda, bir akrobatın sahip olduğu türden bir denge becerisi de geliştirmelidir, çünkü bu türün temelinde doğal olarak var olan grotesk üslubun ortaya çıkaracağı olası sorunlarla, ancak bir akrobat baş edebilir."[101]

---

[100] Ali Berktay, **a.y.,** s. 322.
[101] John Rudlin, **a.y.,** s. 199-200.

Meyerhold'un, doğaçlamayı kullanması sahne üzerinde doğrudan olmamıştır; fakat geliştirdiği oyunculuk anlayışı, doğaçlamanın bir araç olarak kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Oyuncunun, "eğitilmiş" bir bedenle kendine yarattığı alan, doğaçlama sayesinde açılmaktadır; çünkü Meyerhold'a göre doğaçlama sanatı, sağlam bir zeminde ve ana hatları verilmiş bir çerçeve içinde "yaratıcı" olan oyuncularla canlanacaktır.

Doğaçlamayı, kendi çalışmalarında kullanan bir başka tiyatro insanı da, 1997 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Dario Fo'dur. Fo, kendi tiyatro düşüncesini oluştururken yararlandığı tür ve kişiler arasında "Antik Fars, Atellan Farsı, ortaçağ soytarısı, *II Ruzzante, Commedia dell'arte,* kaynağı on yedinci yüzyıla kadar giden öykü anlatıcılar, el kuklası, gezginci tiyatro toplulukları, *Clown, Sportelli* ve *De Martino* gibi İtalyan'da İkinci Dünya Savaşı sırasında yaygın bir halk tiyatrosu türü olan ve sinemalarda film aralarında sunulan a v a n s-p e t t a c o l o ustaları, **Jacques Lecog** gibi bir pantomim ustası, **Shakespeare, Moliere, Aristophanes, Plautus** gibi halk tiyatrosunun sanatlaşmasına katkıda bulunmuş yazarlar, **Labiche, Feydeau** bir melodam ve vodvil ustaları, **De Flippo** kardeşler, **Toto** ve **Cesco Baseggio** gibi İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin yaşayan büyük oyuncuları"[102] saymaktadır. Fo'nun yararlandığı kaynaklara bakıldığında doğaçlamanın Fo'nun çalışmalarında yer aldığı görülecektir. Halk tiyatrosu geleneği karşısındaki duruşu, Fo'nun doğaçlama karşısındaki duruşunu da belirlemektedir. Nitekim, A. Metin Balay'ın, "Halk Tiyatrosu ve Dario Fo" adlı kitabında, Dario Fo'nun doğaçlama hakkındaki görüşleri şu sözlerle anlatılmaktadır:

> "**Fo,** halk tiyatrosu geleneğinin bir de d o ğ a ç l a m a niteliği üzerinde durur. Bu genel olarak anlaşılan doğaçlama değildir **Fo'**ya göre. Öykü anlatıcılar daha önceden belirlenmiş bir şablon üzerinde çeşitlemeler yaparlar. Ancak, bu çeşitlemeler, öykünün anlatım anında yaşanan gerçekliğin, seyircilerin, iklim koşullarının ve hatta o anda rastlantısal olarak oluvermiş bir şeyin (örneğin gökgürültüsü gibi) dikkate alınarak yapıldığı bir doğaçlamadır. **Fo,** "önceden tasarlanmış doğaçlama" diye adlandırdığı bu doğaçlamanın, tüm halk tiyatrosu örneklerindeki doğaçlama olduğunu ve kendi çalışmalarında da aynı nitelikteki doğaçlamalara başvurduğunu belirtmiştir."[103]

---

[102] A.Metin Balay, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo,** İstanbul, MitosBOYUT Yayıncılık, 1995, s. 26.
[103] Metin Balay, **a.y.** s. 33.

Fo'yu, doğaçlamanın kendi tiyatro anlayışlarındaki yeri açısından, şu ana kadar sözü geçen tiyatro insanlarından ayıran en belirgin özellik; Fo'nun doğaçlamayı sahnede doğrudan kullanmasıdır. Seyirciyle ilişkinin "şimdi ve burada" oluyormuş gibi değil; "şimdi ve burada"nın gerçeğiyle kurulması, halk tiyatrosunun önemli bir özelliğidir. "Şimdi ve burada" gerçekleşen bir etkinin sahnede "kendiliğinden" bir tepki yaratması, çeşitli halk tiyatrosu türlerindeki ortak doğaçlama niteliğidir. Fo, oyunlarında bu esnekliği her zaman sağlamış ve "oyunlarını sahneden kaldırıncaya kadar bir taslak halinde"[104] tutmuştur. Oyuncuyu ön plana çıkaran bir anlayışın temsilcisi olan Fo, tek kişilik gösterisi olan "Mistero Buffo" ile büyük bir başarı kazanmıştır. John Rudlin, "Commedia dell'Arte" adlı kitabında bu gösteri ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Mistero Buffo, tamamıyla anekdottur, ancak propria persona'da (yerine denk düşen) doğaçlama bir söz, daha etkili olduğu zaman, hikâye hemen bırakılabilir."[105]

Demek ki, Fo'nun oyunlarında doğaçlama, "şimdi ve burada" seyirci ile kurulan ilişki içinde ortaya çıkmaktadır. Seyircinin varlığı unutulmaksızın sahnelenen oyunlarda doğaçlama, çizilen çerçevenin içinde devinimi sağlarken; herhangi bir dış etki ile çerçeve dışına çıkmak için de kullanılmaktadır. Doğaçlama yapma özelliğini içinde barındıran bu oyunlar; ancak sahneden kaldırılınca taslak olma halinden kurtulmaktadırlar. Fo'nun doğaçlama ile ilişkisi, halk tiyatrosu geleneğindeki oyunculuk anlayışıyla yakından ilgilidir: oyuncu tiyatrosu olan halk tiyatrosu, doğaçlamanın "bireye özgü olma" özelliğiyle, "oyuncuların" yeteneklerini göstermelerinde ve keşfetmelerinde de önemli bir araç olmuştur. Fo, yaptığı doğaçlamalarla "şimdi ve burada"nın gerçekliğini yakalamakta; doğaçlamanın "bireye özgü" olma özelliğiyle politik duruşunu seyirciyle etkileşim halindeyken "topluma özgü" bir dille sunmaktadır. Bu etkileşim ancak doğaçlama ile sağlanabilmektedir.

---

[104] **a.y.**, s. 102.
[105] John Rudlin, **a.y.,** s. 260.

Doğaçlamayı, tiyatrosunda kullanan bir başka tiyatro insanı da Ariane Mnouchkine'dir. Mnouchkine, 1964'te arkadaşlarıyla kurduğu, "Théâtre du Soleil" ile büyük bir üne kavuşmuştur. Cristopher D. Kirkland, "Théâtre du Soleil Altın Çağ, İlk Taslak" adlı yazısında, Mnouchkine'i düşünceleriyle etkilemiş olan 20. yüzyıl tiyatrosunun önemli ismi Jacques Copeau'un doğaçlama ile ilgili görüşlerine yer vermektedir:

> "Bilmediğim bir sanat ve bunun tarihini araştıracağım. Ama bu sanatın onarılması, yeniden doğması, yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini, doğaçlamanın tek başına yaşayan bir tiyatroyu –oyuncuların oyununu- getireceğini görüyorum, hissediyorum, düşünüyorum. Edebiyatı terk edin… Oyuncuların kardeşliğini yaratın… birlikte yaşayan, çalışan, oynayan… birlikte yarattıkları, oyunlarını beraber icat ettikleri, kendilerinden ve başkalarından yola çıkarak oyunlarını oluşturdukları… Yaptığım küçük şeyler beni oraya sürüklüyor… Bizim hedefimiz zamanımızın tipleri ve konularıyla yeni bir doğaçlama tiyatrosu yaratmaktır."[106]

Copeau'un doğaçlama ile ilgili görüşleri Mnouchkine'in uygulamalarında yansımasını bulmuştur. Copeau'nun tiyatro hakkındaki düşüncelerini, Mnouchkine, toplulukla sıkça paylaşmıştır. Kerem Eksen, bu paylaşımı şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "…halk tiyatrosunun önemli öncüsü Jacques Copeau'nun 1920'lerde yazdığı Appels(Çağrılar) kitabının Fransa'da yeniden yayınlanması, topluluk üyeleri arasında büyük heyecan yarattı. Bu kitabında bir "oyuncular ailesi" yaratma idealinden bahseden Copeau, bunun "birlikte yaşayan, birlikte çalışan, gösterilerini birlikte üreten insanlar"dan oluşacağını anlatıyordu. Copeau'nun bir diğer düşü ise yaşadığı zamanın "komedisini" yaratabilmek, dönemini sahneye aktarabilmekti. Tam da Théâtre du Soleil'in kadrolaşma idealleriyle ve o dönemki sanatsal pratikleriyle örtüşen bu düşünceler, topluluğun yoluna yeni bir ışık tuttu ve kadronun çalışma motivasyonunu arttırdı."[107]

Copeau'un üzerinde durduğu doğaçlama, Mnouchkine'in oyunlarını oluştururken başvurduğu bir yöntem olarak kendini göstermiştir. "Kolektif çalışma döneminde ortaya çıkan oyunlarda oyuncunun yaratıcılığından, doğaçlamalarından metin

---

[106] Cristopher D. Kirkland, "Théâtre Du Soleil Altın Çağ İlk Taslak", Çev. Uluç Esen, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 8, 2000, s.116.
[107] Kerem Eksen, "Ariane Mnouchkine ve Théâre du Soleil (II)", **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 8, 2000, s. 6.

oluşturan Mnouchkine"[108], "Altın Çağ" adlı oyununda da bu yöntemle oluşturmuştur. Bu oyun sürecinde Mnouchkine ile bir söyleşi yapan, Denis Bablet'in, "Karşılaşmalar" adlı yazısında, Mnouchkine'in, doğaçlama hakkındaki şu görüşlerine yer verilmektedir:

> "**Oyun belirli sayıdaki yaratım formlarıyla tasarlanmış. Şimdi sana soracağım sorular kuşkusuz aptalca gelebilir, ama önemliler. Güncel gerçeklikle uğraşan bir tiyatro olduğunuz halde neden hala doğaçlamaya sadık kalıyorsunuz?**
>
> Hakikaten aptalcaymış. (Kahkahalar) Başka bir yolu varsa söyle.
>
> **Neden bir yazardan yardım almıyorsunuz?**
>
> Benimle dalga mı geçiyorsun?
>
> **Neden bir yazardan yaratım sürecine katılmasını istemiyorsunuz?**
>
> Yazarlarımız var, zaten hepimiz yazarız. Bu giderek doğruluk kazanıyor. Eğer bir kaleminiz varsa neden kendinizi bir yazar olarak adlandırma hakkına sahip olmadığınızı anlamıyorum. Doğaçlayan bir oyuncu aynı zamanda bir yazardır, terimin en geniş anlamıyla bir yazar. O halde, biz yazarlara sahibiz. Ama sorun bizim bu yöntem içinde daha çok toy olmamız. Her yeni oyunda biz toy yazarlarız. Eğer şimdi bir yazar istemiyorsak, bunun nedeni hiçbir yazarın kendisini toy bir yazar olarak görmemesidir.
>
> Neden doğaçlamaya sadığız? Çünkü bence oyuncular duyarlılıkları ve bedenleriyle, beyaz bir kağıtla olacaklarından daha fazla yazardırlar."[109]

Mnouchkine'in oyuncuyu esas öğe olarak kabul etmesi de doğaçlamaya başvurmasını sağlamıştır. Doğaçlama yapan oyuncuyu aynı zamanda yazar olarak görmesi ve yönetmen tiyatrosundan uzak bir anlayışı benimsemesi ile de oyuncuyu ön plana çıkarmaktadır. Mnouchkine için doğaçlama aynı zamanda günceli yakalamak için olanak sunmaktadır. "Commedia dell'Arte" geleneğinden bu anlamda yararlanan Mnouchkine, Copeau'un "çağdaş tipler ve konuları kullanarak yeni bir doğaçlama komedisi yaratmak"[110] düşüncesinden de etkilenmiştir. "Théâtre du Soleil" oyuncularından biri olan Penchenat, biçimler ve karakterler üzerine yaptıkları çalışmalar ile ilgili şunları söylemektedir:

---

[108] Özlem Hemiş Öztürk, Müşerref Öztürk Çetindoğan, "Ariane Mnouchkine ve Théâtre du Soleil (1980-2003)", **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 14, 2008, s. 29.
[109] Denis Bablet, "Karşılaşmalar", Çev. Taylan Tosun, Umut Aral, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 8, 2000, s. 71.
[110] John Rudlin, **a.y.,** s. 205.

> "Bir Yaz Gecesi Rüyası'nı oynarken, daha o zaman palyaçolar ve commedia dell'arte üzerine eğitim çalışmalarımız oluyordu. (...) 89-93 döneminde Ariane'ın Théâtre du Soleil'e girmek isteyen oyuncular için eğitim çalışmaları yaptırdığını ve diğerlerinin yanı sıra, onlara commedia dell'arte çalıştırdığını hatırlıyorum. Bana bir gün şöyle dediğini hatırlıyorum: "Bu gelecek oyun için iyi olacak (yalan üstüne bir oyun sahnelemeyi istediğimiz dönem). Eğer bugünün dünyasından bahsetmek istiyorsak, commedia dell'arte bugünün sorunlarını ele almamıza imkan verecek bir form olacaktır."" [111]

Mnouchkine, "Commedia dell'Arte" ile ilişkisini, bu formun sağladığı olanaklar ile kurmuştur. Bir oyuncu tiyatrosu olan "Commedia dell'Arte" deki doğaçlama alanını, Mnouchkine sabit bir metne ulaşmak için sahneleme sürecinde kullanmıştır.

Sonuç olarak; doğaçlamanın tiyatrodaki gelişimine bakıldığında, H.W. Nickel'in belirlediği iki kuşaktaki tiyatro insanlarından Stanislavsky, Grotowsky, Meyerhold, Craig, Fo, Mnouchkine doğaçlamayı farklı alanlarda kullanmışlardır. 20. yüzyıldan önce doğaçlama, tuluat ile eş anlamlıyken; doğaçlamanın oyuncu eğitimine, sahneleme sürecine katkıları keşfedilmiş ve doğaçlama kavramsal olarak bu alanlarda tanımlanmıştır. Yazar ve yönetmenin tekelinde olan tiyatro anlayışı, doğaçlama ile aşılmaya çalışılmıştır. Seyirci ile kurulan ilişkinin "an"ın gerçekliğinde kurulma isteği doğaçlama yapmayı gerektirmiştir. Tiyatro anlayışlarında doğaçlamanın yerini incelediğimiz bu tiyatro insanlarının ortak özelliği: oyuncunun, tiyatronun diğer öğelerinin arasından sıyrılmasında doğaçlamanın üstlendiği roldür. Oyunculuk üzerine yaptıkları çalışmaların ortak özelliği bu çalışmaların doğaçlamaya dayanmasıdır. Başka bir ortak özellik ise; doğaçlamanın kullanılmasında bir çerçevenin çizilmesi zorunluluğudur. Oyuncu eğitiminde veya sahneleme sürecinde kullanılan doğaçlama; verilen bir yapının içinde "kendiliğinden", "şimdi ve burada", "bireye ve an'a özgü" olmasıyla "yaratıcılığa" bir alan açmaktadır. İncelediğimiz tiyatro anlayışlarında da, sonuç olarak yaratılmak istenen bu alan için doğaçlamaya başvurulmuştur.

[111] Denis Bablet, **a.y.,** s. 87-88.

1.4. Doğaçlama Tiyatro

Doğaçlama, tiyatro disiplini içinde farklı anlamlar kazanmadan önce sadece sahne üzerinde kullanılmaktadır. Yazarın metninin sahnelenmesi için yapılan hazırlıkların yetersiz olması, oyuncuların sahne üzerinde doğaçlama yapmalarına yol açmıştır. Bu zorunlu doğaçlamaya başvurma durumundan farklı olarak; doğaçlama, sahne üzerinde doğrudan kullanılarak, bir tiyatro formu olarak ortaya çıkmaktadır. Sahne üzerinde doğaçlamanın kullanılması bu tiyatronun, "doğaçlama tiyatro" olarak adlandırılması anlamına gelmemektedir. Bu sebeple öncelikle "doğaçlama tiyatro"nun tanımı netleştirilmelidir. Özdemir Nutku'nun hazırladığı "Gösterim Terimleri Sözlüğü"nde "doğaçlama tiyatro" ile ilgili verilen tanım şu şekildedir:

> "Bir betiğe dayanmadan, önceden saptanmış bir gelişim çizgisi üzerinde doğaçtan oynanan ve örgüsü önceden bilindiği için, oyuncuların bu örgüyü izleyip anlık buluşlarla geliştirdikleri oyunları içeren tiyatro."[112]

Bu tanıma göre; doğaçlamanın sahne üzerinde rastgele değil; gelişim çizgisine uygun bir şekilde yapıldığı görülmektedir. Ayrıca bu tanımdan; oyuncuların, doğaçlama aracılığıyla oyunu geliştirdikleri ve bu gelişimin "an" içinde oluştuğu da anlaşılmaktadır. "Doğaçlama tiyatro" nun benzer bir tanımına Ali Püsküllüoğlu'nun hazırladığı Türkçe Sözlük'te rastlanmaktadır; fakat Ali Püsküllüoğlu, "doğaçlama tiyatro" tanımının sonuna, "tuluat tiyatrosu"nun "doğaçlama tiyatro" ile eşanlamlı olduğunu da eklemektedir.[113] Bu eşanlamlılığı doğrular nitelikte, Türk Dil Kurumu'nun "Tiyatro Terimleri Sözlüğü"nde "tuluat tiyatrosu" nun tanımı şu şekilde verilmektedir:

> "Önceden yazılmış bir metne dayanmadan, ama (Kanava'sı) örgüsü önceden bilinen, oyuncuların bir kanavayı esas tutup o andaki buluşları ile geliştirdikleri halk tiyatrosu."[114]

---

[112] Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü,** Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983, s. 37

[113] Ali Püsküllüoğlu, **a.y.** , s. 542.

[114] Türk Dil Kurumu Sözlüğü,(Çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/?kategori=terimarat&kelime=tulûat%20tiyatrosu&s3oz5k0t=TIY ,Aralık 2009.

Bu tanımda; "doğaçlama tiyatro"nun verilen diğer tanımlarından farklı olarak; "halk tiyatrosu" olduğu da belirtilmektedir. "Doğaçlama tiyatro"nun bir halk tiyatrosu olduğu, Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğünde de belirtilmektedir:

> "Önceden yazılmış metne dayanmayan, taslağı önceden kararlaştırılmış olan halk tiyatrosu, tuluat tiyatrosu."[115]

"Doğaçlama tiyatro"nun verilen tanımlarında ortak olarak belirlenen özelliği; yazılmış bir metne dayanmamasıdır. Fakat doğaçlama tiyatro, kanavası önceden belli olan bir yapının içinde, oyuncuların "o an" içindeki buluşlarına dayanmaktadır. "Tuluat" sözcüğünün "doğaçlama" sözcüğü ile eşanlamlı olması; "doğaçlama tiyatro" ile "tuluat tiyatrosu" nun eşanlamlı olmasını doğrular niteliktedir.

"Tuluat" sözcüğü, "Türk Dil Kurumu"nun, "Tiyatro Terimleri Sözlüğü"nde, şu şekilde tanımlanmaktadır:

> "Metin dışı, içe doğduğu ve akla geldiği gibi hareket etmek, söz söylemek. Hazırlıklı olmadan konuşmak, yanıtlamak ve gülünç hareketler yapmak."[116]

Burada verilen "tuluat" yani "doğaçlama" tanımı, tiyatro içinde yapılan edimi anlatmaktadır. Metin dışına çıkmak anlamına gelmektedir. "Tuluat tiyatrosu" veya "doğaçlama tiyatro" kavramları ise yazılı bir metnin içinde kullanılan doğaçlamadan farklı bir anlam içermektedir. "Doğaçlama tiyatro"; yazılı bir metne dayanmayan; fakat önceden tasarlanmış bir yapının içinde doğaçlama kullanılmasına dayanmaktadır.

Görüldüğü gibi; doğaçlama tiyatro için verilen sözlük tanımlarında, belli bir kanavadan söz edilmektedir; çünkü doğaçlama tiyatronun bu tanımlarının yapıldığı zamana kadar olan örnekleri bu şekildedir. Bu tanıma uygun olarak; "Mimus", "Commedia dell'Arte" gibi türler bulunduğu gibi, geleneksel Türk tiyatrosunda da,

---

[115] Türk Dil Kurumu Sözlüğü,(Çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama+tiyatro&ayn=tam ,Aralık 2009.

[116] Türk Dil Kurumu Sözlüğü,(Çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=tuluat&ayn=tam Aralık 2009.

belli bir kanavaya bağlı doğaçlama oynanan oyunlar vardır. Fakat 20. yüzyıl, doğaçlama tiyatronun bu yapısında değişikliklere yol açmıştır. Doğaçlama tiyatro, "belli bir kanavanın içinde yapılan doğaçlama oyun" tanımından farklı bir anlam taşımaya başlamıştır. Doğaçlama tiyatro, sahip olduğu bu yeni tanım da göz önüne alındığında; doğaçlamanın sahne üzerinde doğrudan kullanılmasına dayanan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahne üzerinde yapılan doğaçlama; ya bir taslak metin içinde ya da"oyun" yapısı içinde kullanılmaktadır. Bu yapı kimi zaman sahnede doğaçlama olarak da oluşturulabilmektedir. Sonuç olarak; doğaçlama tiyatro, sözlük tanımlarına bakıldığında taslak bir metnin varlığına bağlıyken; günümüz doğaçlama tiyatro formları farklı bir yapıdadır. Doğaçlama tiyatro, yazılı bir metne dayanmamakta; doğaçlama, sahne üzerinde "bir oyun kurmak için" doğrudan kullanılmaktadır.

1.4.1. Mimus

Gerhard Ebert, doğaçlamanın ilk kaynaklarını bulduğu dönemin "Mimus" dönemi olduğunu belirtmektedir.[117] "Mimus", doğaçlamaya dayanan yapısının içinde, "basit olayların taklidi"[118]dir. "Taklit" ve "mimesis" arasındaki ilişkiyi, İsmail Tunalı, "Grek Estetik'i" adlı kitabında şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Mimesis nedir? Mimesis, çoğu taklit olarak anlaşılır; mimeisthai da taklit etmek olarak. Ama kelimenin ilk kullanıldığı şekil mimos'tur. Bu da dans ile ilgili olarak kullanılmıştır: Dans eden, aktör, mukallit, gözboyacı anlamında."[119]

"Mimos" kelimesi, Yunanca bir kelimedir. Latincesi "mimus" olan bu kelime,"Gösterim Terimleri Sözlüğü"nde, şu şekilde tanımlanmaktadır: "mimos [Lat. mimus] : Antik Yunan tiyatrosunda iki kişi arasındaki doğaçtan söyleşmeye dayanan güldürü."[120] Başka bir tanım içinde yer alan "mimos" ve "mimus", aynı sözlükte şu şekilde tanımlanmaktadırlar:

---

[117] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 18.
[118] **a.y.,** s. 18.
[119] İsmail Tunalı, **Grek Estetik'i: Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi,** 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s. 73.
[120] Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, s. 92.

> "sözsüz oyun sanatçısı [Yun. Mimos] [Lat. mimus] : Latin tiyatrosunda çeşitli beceriler gösteren ve doğaçtan gülünçlükler yapan sanatçı."[121]

Verilen tanımlarda "mimos", "mimus" hem bir güldürü türü hem de sanatçıdır. Güldürü olarak tanımlandığında doğaçlamaya dayanan bir yapı içerdiği belirtilmekte; sanatçı olarak tanımlandığında da doğaçlama yapan kişi olduğu belirtilmektedir.

"Mimus" bir güldürü türü olarak, Antikçağ'ın halk tiyatrosu sayılmaktadır.[122] "Mimus" türü Sophron'a kadar tamamen doğaçlamaya dayanan bir yapı göstermektedir. Sophron ise "Mimus"u yazılı hale getirmiştir. Aziz Çalışlar'ın hazırladığı "Tiyatro Ansiklopedisi"nde, "Mimus" ile ilgili şu bilgiler verilmektedir:

> "Taklide ve doğaçlamaya dayanan kısa bir açıksaçık, kaba güldürü türü. Antik Yunan'da halk şenliklerindeki gösterilerden, komik tiplerden türemiş olan Mimus, ilk kez Sicilyalı Sophren tarafından İ.Ö. 430'ta metinleştirilerek geliştirilmiş; düzenli oyunlar sırasında oynanan tek bölümlük araoyunlar haline gelmiş; klasik tragedya ve komedyanın çözüntüye uğramasından sonra, halk güldürüsü olarak yaygınlık kazanmıştır. Halk yaşamından, gündelik konuşma dilinden, halk deyişlerinden, durum ya da kişilerin taklitle alaya alınmasından çıkarılan Mimus, İ.Ö. 210 yıllarında, Güney İtalya yoluyla, flüt eşliğinde yapılan danslar ve araoyunlar olarak antik Roma'ya geçmiş; İ.Ö. 50'lerde, Laberius ve Publius Syrus tarafından metinler halinde geliştirilerek, İmparatorluk döneminin sonlarına kadar bir tür olarak sürmüştür. Antik Roma'da Mimus, şarkı, dans ve diyalog karışımı, siyasal ve toplumsal taşlamaya dayanan bir kaba güldürü olarak, halk şenliklerinde oynanmaktaydı. Mimus'ta maske kullanılmaz, onun yerine makyaj yapılırdı. Kadın rollerine kadın oyuncular (mima) çıkar, izleyicinin isteği üzerine gerektiğinde soyunurlardı. Alt sınıf insanların güldürüsü olan Mimus'un konuları genellikle zina ve tıkınma sahnelerine dayanırdı; tipleri ise üçtü: parasitus (asalak), stupidus (aptal), sannio (böbürlenici). Antik Yunan'da Aristophanes'i, antik Roma'da Plautus'u etkilemiş olan Mimus güldürü durumları ve tipleriyle, halk güldürüsü geleneği yoluyla, commedia dell'arte'ye önemli bir katılım oluşturmuştur."[123]

Verilen bu bilgilere göre; "Mimus" taklit ve doğaçlamaya dayanan bir yapı içermektedir. Belli tipleri, belli konular çerçevesinde "taklit eden" ve "canlandıran", "Mimus" oyuncusu, yetenekleriyle seyirci- oyuncu ayrımının yapıldığı noktada önemli bir rol üstlenmektedir. Bu ayrım, "Mimus" oyuncusunun "taklit" ve

---

[121] **a.y.,** s. 130.
[122] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 19.
[123] Aziz çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, s. 430-431.

"canlandırma" edimindeki yetkinliğinin sonucunda oluşmaktadır. Oyuncunun yeteneğine bağlı olarak gelişen "Mimus", sabit bir metne bağlı olmadığı için de oyuncuya önemli bir görev yüklemektedir.

Tiyatro öğelerinin "Mimus"taki yeri için, Çevik, şu bilgilere yer vermektedir: "Dekor kullanılmaz, kostüm seçimleri gündelik hayattan alınmadır, maske kullanılmaz."[124] "Mimus"un tiyatronun diğer elemanlarını en asgari düzeyde kullanması ya da hiç kullanmaması sebebiyle; "Mimus", oyuncuyu vazgeçilemez bir öğe olarak görmektedir. Bu özelliği ile "Mimus", halk tiyatrosu ile paralel bir yönelim içindedir. A. Metin Balay, halk tiyatrosunun genel özelliklerini incelerken şu bilgilere yer vermektedir:

> "Halk tiyatrosu esas olarak oyuncu ustalıklarına dayanır. Oyunun metnini oluşturanlar bir anlamda oyunculardır. Bütün yaşamları boyunca tek bir rol kişisini, geliştirerek oynayan oyuncular, bir yandan da o klişe rol kişisinin oluşumuna katkıda bulunmuş olurlar. Halk tiyatrosu oyuncusunun farklı özellikleri başında akrobasi yapması, dans edip şarkı söylemesi, maskeli ve maskesiz oynayabilmesi, kukla oynatıp, jonglörlük ve gözbağcılık yapması, hayvanlarla gösteriler sunabilmesi gelmektedir. Oyuncuyu asıl farklı kılan özellik, sınırsız düş gücüyle birlikte seyirciyle kurduğu iletişimdir. Oyuncu, seyircinin varlığının sürekli bilincinde olarak hareket eder ve oyununu buna göre kurar. Oyun metninin akışını ve sergileyeceği ustalığı, seyirciyle kurduğu iletişime bağlı olarak, sahne üzerinde değiştirir. Halk tiyatrosu oyunculuğunun "önceden tasarlanmış doğaçlama" diyebileceğimiz bu özelliği çok önemlidir."[125]

"Mimus"un bir halk tiyatrosu örneği sayılması göz önüne alındığında doğaçlamanın bu türün içindeki yeri netleşmektedir. "Önceden tasarlanmış doğaçlama" adını taşıyan oyunculuk özelliğinin yanı sıra; bu tiyatro türünün yazılı olmaması sebebiyle doğaçlamaya dayanan bir yapı söz konusudur. Ebert, "Mimus"un; Sophron'a kadar tam bir doğaçlama olduğu ve görevinin halkı kaba, ama gerçekçi taklitlerle eğlendirmek olduğunu belirtmektedir.[126] "Mimus" oyuncusunun hedefinde halkın beğenisi bulunmaktadır. Edebi olan tiyatronun bu hedefe yazar ile yönelmesine karşılık; "Mimus" bu hedefe oyuncuların her birinin oyuna katkıları ile

---

[124] Kadir Çevik, "Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 42.
[125] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 100.
[126] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 19.

yönelmektedir. Çevik'in “Mimus” ile ilgili olarak verdiği şu bilgiler, “Mimus”un halk ile arasındaki bağı açıklar niteliktedir:

> “Mimus, oyuncuları sıradan vatandaşlardan oluşan ve sıradan vatandaşa, onun eğilimleri doğrultusunda seyir keyfi veren, eğlendiren bir yapıya sahiptir. Kesinlikle bir destekçileri yani sponsorları yoktur, tek dayanakları halktır ve ona yaslanarak hayat bulurlar.”[127]

“Mimus”un bir halk tiyatrosu örneği sayılması konusunda; Metin And, “Türk Tiyatro Tarihi” adlı kitabında, kendi görüşünü şu sözleriyle belirtmektedir: “halk tiyatrosu geleneğine *mimus* geleneği de diyebiliriz.”[128] “Mimus”un, bir halk tiyatrosu örneği olması, egemen tiyatro anlayışı karşısında göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Gerhard Ebert, “Mimus” ile Tiyatro Sanatı arasındaki ilişkinin inkâr edilmesi ile ilgili olarak, şu görüşlere yer vermektedir:

> “Mimus halkın gürültüsü olarak gözden düşmüş ve sınıf farklılıklarının olduğu toplumların şair ve tarihçileri tarafından bir kenara atılmıştır. Yeni oluşmakta olan tiyatro, bütün dikkatleri üstüne çekmiştir(Genç edebiyat sanatı ve genç oyunculuk sanatının birleştiği yer olarak tiyatro.)”[129]

“Mimus”un, bir kenara atılmasının sebebinin, “yeni oluşmakta olan tiyatronun dikkatleri üzerine çekmesi” olduğunu söylemek yeterli olmayacaktır. “Mimus”, doğaçlamaya dayanan yapısı gereği, kontrol edilemez bir yapının içindedir. Tiyatroyu, kendi söylemlerini iletmek için bir araç olarak kullanan egemen güç, bu yüzden “Mimus”u ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Ancak, “Mimus”, yasaklamalara rağmen birçok yere taşınmış ve varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bunlar arasında; “İskenderiyeli Mimus”, “Bizanslı Mimus”, “Hellen Mimus'u” örnek olarak sayılabilir. “Mimus”, varlığını sürdürdüğü her dönemde “muhalif” bir tavır sergilemektedir. “Muhalif” tavrı, toplumu olduğu gibi resmetmesi ile ilgilidir. İdeal olanın peşine düşmemiş, halk tiyatrosunun örneklerindeki gibi “ahlak-dışı, din-dışı, politika-dışı”[130] bir çizgide hareket etmiştir.

---

[127] Kadir Çevik, “Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro”, s. 43.
[128] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi**, 2. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 10.
[129] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 20.
[130] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 99.

“Mimus”, doğaçlama sayesinde seyircisi ile doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Yine de, seyirci ile paylaşılan “an” içinde yapılan “önceden tasarlanmış doğaçlama”, “Mimus”un “doğaçlama tiyatro” olarak tanımlanması için yeterli değildir. “Doğaçlama tiyatro”, kanavası önceden belli olan bir yapının içinde yapılan doğaçlamayı işaret etmektedir. “Mimus” için tam anlamıyla bir kanavadan söz edilemez; fakat sahne üzerinde doğrudan doğaçlamaya dayanan yapısı, belli bir çerçeve içinde oynandığına kanıttır. Gittikçe kalıplaşan tipler ve işlenen konular; “Mimus” için bir çerçeve yapı oluşturmaktadır. Oyuncular, bu yapı içinde doğaçlama yapmaktadırlar. Çevik de, “Mimus”un, “bir teatral tür olarak doğaçlama tiyatronun esas çıkış noktasını”[131] oluşturduğunu ifade etmektedir. Ebert ise şu görüşü savunmaktadır:

> “C. Niessen, bütün Antikçağ Mimus’unu, “Sophron, Philiston hatta nazım eserler veren Herodes’e rağmen yazarsız bir tiyatro” olarak, dolayısıyla, bir doğaçlama tiyatrosu olarak görüyor. Biz bu görüşe katılmıyoruz. Doğaçlama başlangıçta, insanlar söylediklerini yazı ile saptamaya başlayıncaya kadar var oldu. Ondan sonra da –Mimus’ta bile- doğaçlama gelişmekte olan tiyatro sanatçılığı içinde eridi gitti; ancak sonra tekrar görüldü, özellikle Commedia dell’Arte’de çok önemli bir rolü vardı.”[132]

“Mimus” geleneği doğaçlama ile bağını zaman zaman koparmasına rağmen başka formlara dönüşerek doğaçlamaya dayanan yapısını sürdürmüştür. “Commedia dell’Arte” ile de “Mimus” geleneği, İtalya’da yeniden doğmuştur.

1.4.2. Commedia Dell’Arte

“Commedia dell’Arte”, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar, “Avrupa tiyatrosunu etkisi altına almış, çeşitli ülkelerin tiyatro yaşantılarını derinden etkilemiş İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin adıdır.”[133] Bu halk tiyatrosu geleneğinin adının “Commedia dell’Arte” olması, geleneğin özellikleri ve kökeni hakkında bilgi vermektedir. John

---

[131] Kadir Çevik, “Tiyatro’da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro”, s. 43.
[132] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 19.
[133] Levent Suner, “Commedia Dell’Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** No: 24, Ankara, 2007, s. 146.

Rudlin, “Commedia dell’Arte” adlı kitabında Gerald Kahan’ın şu görüşlerine yer vermektedir:

> “Commedia dell’arte deyiminin tercüme edilmesi güçtür. Harfi harfine tercüme edildiğinde, yaklaşık olarak ‘ sanatçıların komedisi ’ anlamına gelir; ayrıca amatörlerin gösterilerini ayırarak profesyonellerin gösterilerini ifade eder. Bu biçime, kendi doğasını ve özelliklerini daha iyi gösteren başka adlar da verilmiştir. Bunlar, commedia alla maschera (maskeli komedi), commedia improvviso (doğaçlama komedisi) ve commedia dell’arte all’improvviso’dur (doğaçlamaya dayalı komedi).”[134]

“Commedia dell’Arte”nin tercümesinde geçen; profesyonellik, komedi, maske ve doğaçlama, geleneğin özelliklerine işaret etmektedir. Kökeni konusunda tam bir görüş birliği sağlanamazken; bu özellikleri taşıyan türlerde “Commedia dell’Arte”nin kökeninin izleri sürülmüştür. Levent Suner’in “Commedia dell’Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum” adlı makalesinde, “Commedia dell’Arte”nin kökeni ile ilgili olarak şu görüşlere yer verilmiştir:

> “Geleneğin kökenini saptamak üzere pek çok teori ortaya atılmıştır. Bir yorum, her iki türdeki kalıp tiplerin benzerliğinden yola çıkarak, geleneğin izlerini Roma’nın Atellan farslarında arar. Bu yorumun başka bir çeşitlemesi, geleneğin kökenini Konstantinopolis’in Osmanlı İmparatorluğu tarafından ele geçirilmesiyle birlikte olasılıkla batıya göç eden Bizans mim oyuncularında bulur. Bir başka yorum ise commedia dell’Arte’nin Terentius ve Plautus’un komedyalarının doğaçlamalarından geliştiğini ileri sürer. Kimi yorumlar ise köken konusunda 16. yüzyıl İtalyan farslarına bakılması gerektiği üzerinde durur.”[135]

“Commedia dell’Arte”nin kökeni konusundaki görüşlerin ortak özelliği; bu türlerin doğaçlamaya dayanmasıdır. Örneğin; “Atellan” farsı, “Mimus” geleneğinin bir parçası olarak doğaçlamaya dayanan bir yapıya sahiptir. Kalıp tiplerin belli bir kanava içinde doğaçlama yaptıkları bilinmektedir. Aziz Çalışlar’ın hazırladığı ”Tiyatro Ansiklopedisi”nde “Atellan” farsı ile ilgili şu bilgiler verilmektedir:

> “Antik Roma komedyası içinde yer alan bir halk güldürüsü. Kökenleri, dinsel kutlamalardaki flüt eşliğindeki mimik danslara, açıksaçık halk doğaçlamalarına dayanan ve İtalyan phylax farsından etkiler taşıdığı sanılan Atellan farsı ya da güldürüsü, Roma’ya İ.Ö. 364-240 yıllarında gelmiştir. Taşra köyleri ile küçük kent

---

[134] John Rudlin, **a.y.,** s. 23.
[135] Levent Suner, **a.y.,** s.147.

> yaşamını konu alan ve daha çok Pazar ve bayram yerlerinde oynanan bu kısa güldürülerin belirli grotesk tipleri vardı: pappus (bunak ihtiyar) bucco (açgözlü, obur, kendini beğenmiş, palavracı), maccus (aptal, soytarı), dossenus (kambur, bilgiç, hilekâr). Meslekten oyuncular, İ.Ö. 125-103. yıllarında, Atellan Farsı'nı togata komedyasının (fabula togata'nın)son oyunu (exodium) olarak oynuyorlardı; bu oyunlarda, maske, fallus kullanılmıyordu. İ.Ö. 90'larda Pompenius ve Naveius, köyün ilkel gülmecedolu havasını yansıtan bu fars tiplerini kullanarak yazdıkları oyunlarla Atellan Farsı'na yazınsal bir kimlik kazandırmışlardır. Daha sonraları, Atellan Farsı, yerini palliata komedyasına (fabula palliata'ya) ve mimus'a bırakmıştır. Commedia dell'arte (İtalyan tuluat tiyatrosu, Atellan Farsı'ndan kimi tipleri kendine almıştır.)"[136]

"Commedia dell'Arte"nin kökeninin "Atellan" farslarında aranmasının sebebi sadece kalıp tiplerin iki türdeki benzerlikleri değil; belli bir çerçeve içinde oyuncuların doğaçlama yapmalarına dayanan yapılarıdır. Zamanla, yazılı metin haline getirilen "Atellan" farsının kalıp tipleri, "Commedia dell'Arte"de ortaya çıkmaktadır. "Atellan" farsının ortaya çıkma sebebi de "Commedia dell'Arte" ile benzerlik göstermektedir: Monica Leoni, "Altın Çağ tiyatrosu ve Commedia dell'Arte Geleneğinde *Gracioso*" başlıklı tezinde, Duchartre'nin bu konudaki görüşlerini iletmektedir. Duchartre, "Atellan" farsının senaryolardan doğaçlandığını belirtmektedir; Romalıların Yunan trajedilerinden sıkıldığını ve oyuncuların bu sebeple pantomime başvurduğunu da sözlerine eklemektedir.[137] "Commedia dell'Arte" de metne sıkı sıkıya bağlı olan tiyatro anlayışına karşı ortaya çıkmakta ve oyuncular doğaçlamaya başvurmaktadır.

Tiyatroda yazılı metnin egemenliğinin sürdüğü bir dönemde ortaya çıkan "Commedia dell'Arte", metni reddetmiştir. Ebert, Rönesans'daki tiyatro anlayışını şu sözleriyle anlatmaktadır:

> "Genel olarak tiyatro artık, yazılı metnin onu canlandıran bir hareketle beraber okunmasına dayanıyordu –Ortaçağ'daki sahnede ve antik modellere göre İtalya'da oluşan Commedia Erudita gibi. Antik tiyatrodaki yazılı metne geçiş bir ilerlemeydi, ancak erken Rönesans dönemi tiyatrosu için bu bir engel oluşturuyordu. Ortaçağ'ın metne bağlılığı etkisini göstermişti."[138]

---

136 Aziz Çalışlar, **a.y.,** s. 48
137 Monica Leoni, " The Grocioso in Golden Age Theatre and Commedia dell'Arte Tradition", (Çevrimiçi) https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12939/1/NQ45818.**pdf**, Mart 2010.
138 Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 21.

“Commedia dell’Arte”nin karşıtı olan, 15. ve 16. yüzyıl İtalyan edebi tiyatrosu olan “Commedia Erudita”[139], “Commedia dell’Arte”den farklı olarak; “amatör *dilettanti* (meraklı) tarafından, yazılı ve maskesiz, incelikle hazırlanmış kostümle, kapalı özel sahnelerde oynanan”[140] bir tür olarak karşımıza çıkar. Edebi olan tiyatronun karşısına edebiyatın tiyatrodan ayrıldığı “Commedia dell’Arte” çıkmıştır. Böylece doğaçlama, “Commedia dell’Arte” disiplini içinde önemli bir yere sahip olmuştur.

“Commedia dell’Arte” geleneğinde doğaçlama doğrudan sahnede kullanılmaktadır. “Mimus” geleneğinden farklı olarak oyuncuya “kanava” adı verilen bir taslak metin verilmektedir. John Rudlin, bu “canovaccio” ile ilgili şunları söylemektedir:

> “Canovaccio, muhtemelen argüman ve diyaloglar hakkında bazı üstü kapalı sözlerle birlikte, basit bir özettir; gösterinin içeriğinin teknik bir anlatımıdır, karakterlerin bir listesi ve bütün bunlar tarafından tamamlanan bir harekettir.”[141]

Oyuncu, bu kanavanın içinde doğaçlama yapma özgürlüğüne sahiptir; fakat bu özgürlük sınırsız değildir. Kalıp tiplerin olduğu “Commedia dell’Arte” geleneğinde oyuncular, ancak oynadıkları tiplerin sınırları içinde doğaçlama yapabilmektedirler; çünkü bu tiplerin “değişmez” özellikleri bulunmaktadır:

> “her bir Maskenin bireysel lazzi (alaylı ve açık şaka), burle (karakterler arasındaki yan oyunlar), battute (her zaman söylenen hazırcevap sözlerle dolu konuşma) ve concetti’lerden (her zamanki yaldızlı metin) oluşan varlığı, oyundan oyuna değişmez, aynı kalırdı. Hatta doğaçlama diyaloglar, bilinen yapıları ya da meccanismi’leri kullanarak daha fazla doğaçlama ile yapılan ya da söylenen bir diyalog haline gelirdi. Her bir maskenin kendi oyuncusu tarafından saklanan repertorio (repertuar) ya da zibaldone(şaka defteri)’nden alınan monologlar da her zaman söylendikleri gibi kalırlardı.”[142]

Doğaçlama, “Commedia dell’Arte” geleneğinde sadece kanavaya bağlı değildir. Kanavanın içinde sınırlı bir doğaçlama alanı bulunmaktadır. Hayatı boyunca oynadığı tipi, doğaçlama ile geliştiren oyuncu, oynadığı tip ile ilgili bir repertuar oluşturmaktadır. Bu repertuar zamanla doğaçlamaya ait olan alanı daraltmaktadır. İlk

---

139 John Rudlin, **a.y.,** s.24.
140 **a.y.,** s. 24.
141 **a.y.,** s. 69.
142 **a.y.,** s. 71.

zamanlarında sahnede doğrudan kullanılan doğaçlama ile halkın beğenisini keşfeden "Commedia dell'Arte" geleneğinin oyuncuları, bir yandan tiplerini geliştirmekte bir yandan da bu tipleri "değiştirilemez" kılmaktadırlar.[143]

Doğaçlama; "Commedia dell'Arte" geleneğinin içinde "oyuncu"ya önemli bir yaratıcılık alanı açmaktadır. Oyuncular, "an" içinde, "tipe özgü", kendiliğindenliğe dayanan bir oyun kurmaktadırlar. Yaratıcılık; sıkı sıkıya metne bağlı olan oyuncunun, artık kendi "hayal gücü"yle oynaması sayesinde ortaya çıkmaktadır. "'Commedia dell'Arte' oyuncusu, belleğinden çok, hayal gücü ile oynamaktadır."[144] Halk tiyatrosunun bir örneği olan "Commedia dell'Arte", "oyuncunun ustalığına dayanması"[145] ile bir oyuncu tiyatrosudur. Oyuncuların; oyun metnini kendilerinin oluşturmaları, tiyatro sanatına sonradan eklenen elemanları bir anlamda dışlamaktadır. Örneğin; oyunun yazarı; oyuncudur. Oyuncu, kanavası belli olan bir yapının içini, kendi tipinin repertuarına göre dolduracaktır. Bu anlamda her anı önceden prova edilmiş bir oyun oynanmamakta; oyun, oyuncunun "hayal gücü"ne bırakılmaktadır. "Commedia dell'Arte" seyircisi de kalıp konuların içinde bu oyuncuların ustalıklarını izlemektedir. Önemli olan konunun ne olduğu değil; nasıl işlendiğidir. "Commedia dell'Arte" oyuncusu, kalıp konuları "ustalıkla" çeşitlendirmektedir. A. Metin Balay, "Commedia dell'Arte"deki oyuncunun etkin rolünü şu sözlerle belirtmektedir:

> "Commedia dell'arte'deki âşık genç kız rolünün yaratıcısı ünlü Gelosi Topluluğunun kurucu ailesinden, anne İsabella Andreini'dir; bu rol, onun, ardından İsabella rolü adını almıştır. Aynı aileden oğul Andreini, akrobasi yeteneğini geliştirip Arlecchino rolüne katmıştır. Daha önceleri sadece şeytani bir soytarı olan Arlecchino, Andreini'den sonra kedi gibi çevik bir tip olmuştur. Bu, ilk bakışta son derece sınırlandırıcı gibi gelen, yaşam boyunca tek rol oynamanın, aslında ne denli yaratıcı kılınabileceğinin güzel bir örneğidir. Aynı klişe rol kişilerini oynayan farklı oyuncuların bu rol kişilerini yorumlayış biçimleri birbirlerinden çok farklıdır; oyuncular, kişisel ustalıklarını birbirlerinden gizleme gereğini hep duymuşlardır. Klişe rol kişileri, oyuncular için varılması gereken nokta değil, sadece birer çıkış noktalarıdır."[146]

143 **a.y.,** s. 72.
144 Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 22.
145 A. Metin Balay, **a.y.,** s. 100.
146 Metin Balay, **a.y.,** s. 23-24.

“Commedia dell’Arte” toplulukları, gezginci topluluklardır. Bu sebeple, seyirci profili gittikleri yerlere göre değişmektedir. Doğaçlama, “Commedia dell’Arte” topluluklarına bu konuda avantaj sağlamaktadır. Seyirci profiline göre, repertuardan oynanacak “senaryo” seçilmektedir. Bu görev, “ ‘oyuncu-yönetici’ (İtalyanca’da corago) ”[147]nindir. Jennifer Hart, “oyuncu-yönetici”nin görevlerinden birinin; seyircinin istekleriyle her bir oyuncunun yetenekleri arasındaki dengenin kurulması olduğunu belirtmiştir.[148] “Oyuncu-yönetici”, topluluktaki her bir oyuncunun ustalıklarını bilmekte, buna göre gösteriyi yönlendirmektedir. Seçilen “soggetto”[149]nun geliştirilmesi de “oyuncu-yönetici”nin görevleri arasındadır. Oyuncular, seçilen temayı çıkış noktası kabul ederek, doğaçlama ile “kanava”yı oluşturmaktadırlar. John Rudlin de “oyuncu-yönetici” ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

> “Corago, lider ya da maestro, diğerlerine talimat vermekte en yetkili olan kişi, gösteriden önce soggetto’nun provasını yapmalıdırlar. Böylece oyuncular oyunun içeriğini öğrenmiş olurlar, konuşma-larını nerede bitirmeleri gerektiğini bilirler ve prova esnasında bazı yeni espri ve lazzo’ları araştırabilirler. Provadan sorumlu olan kişi, sadece senaryoyu okumakla kendini sınırlamaz. Aynı zamanda karakterlerin adlarını ve özelliklerini, oyunun argümanını, hareketin yerini, sahne evlerini, lazzi’nin dağılımını ve gerekli bütün ayrıntıları da açıklar. Ayrıca mektuplar, el çantaları, hançerler ve bunun gibi, senaryonun sonunda belirtilen diğer sahne donanımları ile ilgilenir.”[150]

“Commedia dell’Arte” geleneğinde, “yönetici-oyuncu”, oyuncuların doğaçlama yapacakları yapıyı kurmaktadır. Robert Henke’nin “Commedia dell’Arte’de Performans ve Edebiyat” adlı kitabında, “Commedia dell’Arte” doğaçlaması için genel olarak bir yapının şu şekilde olacağı belirtmektedir: “Orazio, uşağı Pedrolino’nun yardımıyla, babasının isteklerine karşı gelerek, Isabella’nın aşkını kazanmaya çalışmaktadır.” [151] Bu yapının içinde oyuncular, “kanava”ya sadık kalarak, oyun içinde tipler arasında kendiliğinden oluşan bir iletişim kurmaktadırlar.

---

[147] John Rudlin, **a.y.,** s. 70.

[148] Jennifer Hart, “ Il Pazzia D’innomorati: Commedia dell’Arte”, (çevrimiçi) http://etd.fcla.edu/CF/CFE0000081/Hart_Jennifer_200407_MA.pdf, Şubat 2010.

[149] tema

[150] John Rudlin, **a.y.,** s. 71.

[151] Robert Henke, **Performance and Literature in the Commedia dell’Arte**, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, s. 13.

Doğaçlama ile kurulan bu ilişkiler, oyunun akıcı olmasını da sağlamaktadır. Yavuz Pekman, “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” adlı kitabında, halk tiyatrosunun bu özelliğini şu sözleriyle ifade etmektedir:

> “(…)halk tiyatrosu geleneğinde söz, hem önceden hesaplanmaz, hem de akışkandır, yani yazılı metni olmadığından yalnızca kanavası belli bir taslak metin, bir iskelet üzerine sözlerin anlık bir şekilde, doğaçlama yoluyla döşenmesiyle oluşur ve genellikle kayda geçmediğinden sonradan da yazılı hale dönüşemez, seyirciyle birlikte oluşur ve o anda akıp gider.”[152]

Doğaçlama, seyirci ile kurulan ilişkide de önemli bir paya sahiptir. Oyuncu, hayatı boyunca tek bir tipi oynamasının getirdiği donanımla, kendiliğinden oluşan bir oyun oluşturmakta ve seyircisiyle dolaysız bir ilişki kurmaktadır. “Önceden tasarlanmış doğaçlama” da “Commedia dell’Arte” geleneğinde, seyirci-oyuncu arasındaki iletişimi kuvvetlendirmektedir. Oyuncu, seyirciyi bir yanılsamanın içine sokmaya çalışmamakta, “gibi yapmak”tadır. “Commedia dell’Arte”de dekor, aksesuar gibi tiyatronun teknikle ilgili elemanları da “göstermeci” tiyatro anlayışına uygun bir biçimdedir. Sadece,“komedi potansiyeli yüksek”[153] ve taşınması kolay olan aksesuarlar kullanılmaktadır ve “iç dekoru ifade eden herhangi bir değişiklik ise, bir sandalye ya da koltuğun eklenmesi ile gösterilebilir.”[154] “Commedia dell’Arte”nin birçok tipi, seyircinin onları izlediğinin farkındadır. Örneğin; Aşıklar’ın seyirci ile ilişkisi ile ilgili olarak, John Rudlin, şu bilgileri vermektedir:

> “İzlenmekte olduklarının tamamen farkındadırlar. Oynarken seyirciden, içinde bulundukları kötü durum için anlayış ve sempati beklerler. Ara sıra bir seyirci ile flört ederek kendilerini ele verirler.”[155]

“Commedia dell’Arte” geleneğinin kalıp tipleri, kendilerine özgü özelliklerinin yanı sıra, evrenseldirler. Maurice Sand’in “yaşlı adamlar” ile ilgili görüşlerini, John Rudlin, şöyle aktarmaktadır:

---

[152] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 51.
[153] John Rudlin, **a.y.,** s. 78.
[154] **a.y.,** s. 65.
[155] **a.y.** s. 130.

> "Yunan komedilerinden günümüzün modern vodvillerine, üzüm suyuna bulanan eski satirden Aristofanes, Plautus, Terence, Macchiavelli, Beolco, Moliére ve Goldoni'nin ellerinde enfiyeye bulunan Cassandre'a kadar komedinin yaşlı adamı, tıpkı farsın yaşlı adamı gibi, her zaman biraz cimri, saf, çapkın, aldatılan ve alay edilen, romatizma ve öksürükten mustarip, bütün bunların da üstünde mutsuzdur."[156]

Genel olarak çizilen "yaşlı adam" tipinin içi, oyuncuyla zenginleştirilmektedir. "Commedia dell'Arte" tiplerinin genel özellikleri, o tipin geliştirilmesi için genel bir çerçeve çizmektedir. Bu çerçevenin içinde doğaçlama yaparak ustalığını sergileyen, tipi geliştirirken kendi yorumunu katan oyuncu; kendi "yaşlı adam"ını yaratmaktadır. Böylece evrensel bir tip, oyuncunun doğaçlama yeteneğiyle, kendi zamanının "sosyal" bir tipine dönüşecektir. "Théâtre du Soleil" oyuncularından Caubére, "Commedia dell'Arte" tipleri üzerine düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Bence Pantalone dün de bugün de aynı. Belki bazı kelimeler değişti, artık ulaşım kadırgalarla değil uçaklarla yapılıyor. Ama Pantalone tiplemesi Ortaçağ'da, 18. Yüzyılda vardı, her zaman var. Arlequin için de aynı şey geçerli. Ve bizim modern çağda bulduğumuz tiplemelerin commedia dell'arte'de varolduklarından eminim. Aramızda şöyle diyoruz: "Bunlar evrensel tiplemeler""[157]

"Commedia dell'Arte" geleneğinin doğaçlamaya dayanan yapısının bir gereği olarak, her bir oyuncu diğer bir oyuncudan sorumludur; çünkü "en iyi doğaçlama oyuncusu bile sadece birlikte oynadığı oyuncular kendisine karşılık verebildiği sürece oynayabilir. Bir zincir, zincirin en zayıf halkası kadar güçlüdür."[158] "Commedia dell'Arte" oyuncusunun ustalığı, bireysel yeteneklerinin yanı sıra, diğer oyuncularla iletişimine de bağlıdır. Oyuncu, oyunu takip etmeli ve kurulmuş olan yapıyı yükseltmelidir. Kendi tipinin özelliklerini iyice sindirmiş olan oyuncunun, sadece kendi tipine uygun oynaması yeterli değildir; çünkü "Commedia dell'Arte" tipleri, ancak birbirleriyle etkileşim halinde iken kendilerini oyunda konumlandırmaktadırlar. John Rudlin, "aşıklar" ve "zanni" arasındaki sıkı ilişkiyi şu sözlerle anlatmaktadır:

---

[156] **a.y.,** s. 111.
[157] Denis Bablet, **a.y.,** s. 90.
[158] John Rudlin, **a.y.,** s. 77.

> “(Aşıklar)Vazgeçilmezdirler. Onlar ve onların kendi sorunlarını çözmedeki yetersizlikleri olmasaydı zanni’nin hiçbir işlevi, gençliğin yeteneksizliği ve yaşın verdiği amansızlık arasındaki mücadelenin hiçbir anlamı kalmazdı.”[159]

Aşıklar, sorun çözmedeki yetersizlikleriyle, “zanni”nin oyundaki konumunu belirlemiştir. “Commedia dell’Arte”nin başka bir tipi olan “Pantalone”nin diğer tiplerle ilişkileri de kesindir: “uşaklarına karşı acımasız, çocuklarıyla olan ilişkilerinde geri kafalı ve dar görüşlü, Il Dottore’ye karşı dalkavuk, Il Capitano’ya karşı düzenbaz, Colombina karşısında şehvet düşkünü ve kendisine karşı da hoşgörülüdür.”[160] “Pantalone”yi oynayacak oyuncu, bu ilişkiyi esas alarak karşısındaki oyuncu ile paslaşacaktır. Bu şekilde, her bir oyuncunun katkısıyla oyun kurulacaktır.

“Commedia dell’Arte” geleneğinde efendi-uşak çatışması önemli bir rol üstlenmektedir. Robert Henke, “Commedia dell’Arte’de Performans ve Edebiyat” adlı kitabında; Commedia dell’Arte’nin tarihsel, yapısal ve tematik merkezinde efendi-uşak çatışmasının olduğunu, ifade etmektedir.[161] Karşıtlık; efendi-uşak arasındaki konum farkı sebebiyle ortaya çıkmaktadır. Aslında bu tipler, toplumun belli bir kesimini temsil etmektedirler. Efendi-uşak ilişkisi; ezen-ezilen, patron-işçi gibi ilişkilerin “Commedia dell’Arte”deki figürleridir. John Rudlin, “Pantalone”yi şu şekilde tanımlamaktadır:

> “Pantalone paradır: Commedia dell’arte dünyasının tüm parasal kontrolünü elinde tutar. Bu nedenle verdiği her emre, eninde sonunda uyulması gerekir. Hizmetkârlarına emirler veren bir işveren, çocuklarına hükmeden bir babadır. Senaryoda yer alan olaylar gerçekleşmeden önce, geçerli tüm sosyal yapıyı kontrolü altında tutar.”[162]

Toplumun içinde çatışma halinde olan kesimlerinin birer temsilcisi olan bu tipler, güncel olanı sahneye taşımak isteyen tiyatro insanlarına da ilham vermiştir. Ariane Mnouchkine, bu tiyatro insanlarından biridir. Denis Bablet’in Ariane Mnouchkine ile

[159] **a.y.,** s. 130.
[160] **a.y.,** s. 115.
[161] Robert Henke, **a.y.,** s. 27.
[162] John Rudlin, **a.y.,** s. 112.

yaptığı röportajda, Mnouchkine, “Altın Çağ” adlı projesinde “Commedia dell’Arte” tipleriyle çalışmasının sebebini, şu şekilde açıklamaktadır:

> “**Neden commedia dell’arte’den ödünç alınmış karakterler aracılığıyla güncel gerçekliği anlatma yolunu seçtiniz?**
>
> Bunlar ödünç alınmış karakterler değil. Bence bu senin şöyle demene benziyor: “Bir ev inşa ediyorsunuz: neden şimdi herkes betondan yaparken siz tuğlayı tercih ettiniz?” Buna şöyle bir cevap verilebilirdi: “Çünkü bizce tuğla en ekonomik, çevreyi en az kirleten ve en temel malzeme.”İşte benim demek istediğim de aynen bu. Görülüyor ki bizim tiyatroyu belirli bir ele alış tarzımız var. Bir karakter seçmedik. Commedia dell’arte örneğinde, bize kesintiye uğramış gibi gözüken bir çalışmayı yeniden ele aldık ve bu çalışmayı sonuna kadar götürmeyi denemeye giriştik.
>
> **Sizin commedia dell’arte pratiğinizde, bir yandan genel bir çalışma var, diğer yanda ise, tamamen günümüz bağlamına taşınmış olsalar bile, commedia dell’arte’nin karakterleri oyunun içine giriyorlar. Neden böyle bir form seçtiniz?**
>
> Başka bir tane önersene!...”[163]

“Commedia dell’Arte”, birçok tiyatro insanı için önemli bir form sunmaktadır. Doğaçlama ve kalıp tipler, “Commedia dell’Arte”nin, tiyatro insanlarını etkilemesinin önemli sebepleridir. “Commedia dell’Arte”nin yapısını çalışmalarında kullanan tiyatro insanlarından farklı olarak; “Commedia dell’Arte”de doğaçlama, sahnede doğrudan kullanılmaktadır. Sonuç olarak; “Commedia dell’Arte”, belli bir kanavanın içinde yapılan doğaçlamaya dayanan yapısıyla geleneksel bir doğaçlama tiyatro (tuluat tiyatrosu) formudur.

1.4.3. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosunun içinde birbirinden çevre bakımından farklı iki gelenekten söz edilmektedir: “köylü tiyatrosu geleneği” ve “halk tiyatrosu geleneği”.[164] Köylü tiyatrosu geleneği adından da anlaşılacağı gibi köylerde yaşayan bir gelenektir. “Daha çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), eriştirme,

---

[163] Denis Bablet, **a.y.,** s. 72.
[164] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi,** s. 10.

canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı"[165]dır. Köylüler, işlevsel törenlere bağlı olarak bazı oyunlar oynamaktadır. Metin And, köylülerin, bu oyunları oynamalarındaki amacı şu sözleriyle açıklamaktadır:

> "Kimi yerlerde köylü bu oyunların amacını açıklayamaz, ancak yüzyıllar boyunca edindiği bilinçle "bu oyun ille de oynanmalıdır," ya da "oynanmadan olmaz" diye kestirip atar. Kimi yerde ise köylü bilinçli, kesin cevaplar verir. Nitekim Erzurum'un Aşkale ilçesinin Pırankapan köyünde yılbaşında oynanan Deve Oyunu ve Ayı oyunu olmak üzere iki bölümden oluşan Ali Fattik oyununun neden oynandığı köylüye sorulunca kimi Yılbaşı olduğu için, kimi yeni yıla uğur getirmesi için, kimi Yeni Yıla girme sevinci cevabını vermiş. Yalnız oyunda gelini oynayan köyün yaşlılarından Veli Duvarcı'nın verdiği şu cevap ilginçtir: "Ben Veli Duvarcı. Bu oyunun ismi Ali Fattik oyunu. Bu Fattik oyununu oynamak için, yeni yıla geçmek için, hayırlı ve uğurlu, neşeli, ekinlerin bol olması ve otların bitmesi dedelerimizden duyduğumuza nazaran bu oyunu oynarız. Haydi Allahaısmarladık.""[166]

Görüldüğü gibi, köylü tiyatrosu geleneği, ritüel ile yakından ilişkilidir. Nesiller boyunca "çok az değişiklikle" varlığını sürdürmüştür. Bunun sebebi, bu oyunların belli bir amaç doğrultusunda oynanıyor olmasıdır. Sonuç olarak; keyfî bir değişiklik söz konusu olmamaktadır. Köylü tiyatrosu geleneğinin bu ritüel kalıbının içinde doğaçlamaya açık alanlar da bulunmaktadır. Günümüzde işlevsel özelliğinin arka planda kalmasıyla, bu gelenek içindeki doğaçlama alanı genişlemiştir. Metin And, köylü tiyatrosu geleneğinin "doğmaca"[167] olduğunu belirterek sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

> "Ancak köylü tiyatrosu geleneği ritüelden kaynaklandığından belli sözlerin, belli koşukların aynen söylenmesini gerektirir. Oyunun çerçevesi de belirlenmiştir, uzatılıp, kısaltılamaz, değiştirilemez. Ne var ki günümüzde bunların ritüel işlevleri unutulduğu ve daha çok eğlenmek, oyalanmak amacıyla yapıldıklarından, giderek bu oyunların içine yenilikler girmektedir."[168]

Köylü tiyatrosu geleneğinin, metinsiz olmasının ve günümüzde ritüel işlevinden uzaklaşmasının bir sonucu olarak oyunlara bazı yeniliklerin eklenmesiyle, doğaçlamaya dayanan yapı daha da güçlenmiştir. Aslında köylü tiyatrosu geleneğine

---

[165] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** s. 43.
[166] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,** İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1970, s.17-18.
[167] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi,** s. 13.
[168] **a.y.,** s. 13.

ait oyunların yapısı "yok gibidir"[169]. Daha doğru bir ifadeyle; oyunların sanatsal bir amaçtan yoksun olması ve "yapı bilinci"[170]nin oluşmaması arasında karşılıklı bir etkileşim görülmektedir. Oyunlar, en temel "oyun" yapısı içinde bulunmaktadır; sanatlaşmamıştır. Bunun bir sonucu olarak; oyunlar, herkes tarafından oynanabilmektedir. Şükrü Elçin, "Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)" adlı kitabında, köylü tiyatrosu geleneğindeki "oyuncu" öğesini şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Köylüler, oyunların herkes tarafından hazırlanıp oynanacağı fikrindedirler. "Herkes tarafından oynanma" oyunların folklora âit karakterini açıklamamıza yardım ettiği için ehemmiyetlidir. Köylülerin bu düşüncesi, gelenek tesirlerini de göstermektedir. Bununla beraber oyuncular arasında sivrilenlerin, köylerde, bu vazifeleri yaptıkları görülüyor."[171]

Metin And da oyunları çıkaranların profesyonel oyuncu olmadığını, oyunların çoğu kez aynı kişiler tarafından oynandığını ifade etmektedir.[172] Elçin, "köy tiyatrosu" ile ilgili yaptığı anket sonucuna göre, bu oyuncuların özelliklerini şu şekilde belirlemiştir: "taklit kabiliyeti yüksek, neşeli, becerikli ve mizaç itibariyle oyunu sevenler"[173]. Bu oyuncular arasından, günümüzde karşılığını "rejisör"de bulan bir idareci seçilmektedir. Bu idareci, çeşitli bölgelerde farklı isimler almaktadır. Bu isimlerden bazıları şunlardır: delikanlıbaşı, yârenbaşı, meydancı, köse, mukallit, oyunbabası, oyunağası, oyuncubaşı, öncü, elebaşı, ustaoyuncu.[174] Elçin, bu isimlerin kültür ve medeniyetle ilişkisine dikkat çekmektedir. Örneğin; "meydan, Mevlevi dergâhları ile Bektâşî tekkelerinde âyin yapılan yerin, semâhânenin adıdır. Alevîler de âyîn ve toplantı yerlerine bu adı vermektedirler."[175] Meydancı, bu yerlerde hizmet edenlere verilen bir isimdir. Elçin, köylü tiyatrosu geleneğinde, isimlerinden biri de "meydancı" olan idareci oyuncu ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

> "Bir bakıma "rejisör" vazifesini yapan bu oyuncular, oynanacak oyunları tasarlarlar. An'anenin getirdiği veya kendi icatları oyunlar için arkadaşlarını seçerler; onlara

---

[169] **a.y.,** s. 13.
[170] **a.y.,** s. 13.
[171] Şükrü Elçin, **Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)**, İkinci Baskı, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1977, s. 70.
[172] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi,** s. 27.
[173] **a.y.,** s. 70.
[174] Şükrü Elçin, **a.y.,** s. 71-72.
[175] **a.y.,** s. 74.

> kabiliyetlerine göre roller dağıtırlar; kılık-kıyafet tâyin ederler. Düğünlerde, umumî günlerde ve hususiyle geceleri halkın karşısına çıkmadan önce provalar yaptırırlar. Bu provalar gizli bir yerde, bir evde veya odada düzenlenir. Oyuncuların oynama dereceleri provalarda belli olur."[176]

Görüldüğü gibi, geleneksel oyunlardan başka, oyuncubaşının "icat" ettiği "yeni" oyunlar da oynanabilmektedir. İster geleneksel ister "yeni" oyun olsun, tümü doğaçlamaya dayanan bir yapıdadır. Oyuncu, "oyun"un çerçevesini bilerek oynamaktadır. Bir anlamda "oyun"u oluşturan oyuncudur. Zamanla "eğlence niteliğinde gösterimlere"[177] dönüşen bu oyunların, "oyuncu" tarafından "nasıl" oynandığı da önem kazanmıştır. Örneğin; Şükrü Elçin'in, Kars'ın "Susuz" köyünde tespit ettiği "Yaş Oyunu", sadece oyuncunun yaratıcılığına bağlı olan bir yapıyı içermektedir:

> "Çalgılar çalmağa başlayınca meydana gelen oyuncu, çocuğun büyüme hareketleri ile yaptığı tuhaflıkları ve gülünç hallerini temsil eder. Bundan sonra gençlik çağının temsiline başlar. Sert ve hareketli bir kuvvet gösterisi yapar. Zaman zaman delicesine oynar. Oyunun sonunda, hareketlerinde, jestlerinde, mimiklerinde bir yumuşama görülür ve hissedilir.
>
> Üçüncü kısımda kenarda duran bir baston ile gözlüğü alıp kullanır. Son derece yumuşak ve yavaş oynamağa çalışır. Nihayet oyunu bırakıp bir taş üstünde düşünmeğe başlar. Yüzü sararır. Kendinden geçip ölür."[178]

Oyunlar, göstermeci niteliktedir.[179] Dekor, aksesuar, makyaj, kostüm gibi tiyatronun elemanları da, bu oyunların, "göstermeci" niteliğini desteklemektedir. Böylece, seyircinin, izlediği "oyun"un "ilüzyon"una girmesi engellenmektedir. Örneğin; oyuncuların sadece oyun alanında "oyun kişisi" olmaları, daha sonra seyircilerin arasına girmeleri, seyirciyi "kendiliğinden gösteriye yabancılaştıran"[180] bir unsurdur. Elçin, bu konu ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> "Bizim köy Orta oyunlarının bir kısmında olaylar sahne dışında da geçebilir. Meydandan ayrılan oyuncuların halk arasında tekrar ortaya gelmeleri bir çeşit "meclis" veya "perde" fikrinin kapalı bir ifadesi gibidir."[181]

---

[176] **a.y.,** s. 70.
[177] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** s. 72.
[178] Şükrü Elçin, **a.y.,** s. 57.
[179] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,** s. 27.
[180] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 24.
[181] Şükrü Elçin, **a.y.,** s. 75.

Dekor, aksesuar, makyaj, kostüm gibi elemanların köy oyunlarındaki yeri yok denecek kadar azdır. Oyuncular, imkanları dahilinde, "yaratıcı" çözümler bulmuşlardır. Belirtmek gerekir ki; oyun kişileri, "giyim ve makyaj, donatım"[182] yoluyla tanıtılmaktadır. Kullanılan bu elemanlar, "göstermeci" niteliği destekleyecek şekildedir. Örneğin; erkek kılığına girecek kızlara takılan bıyık, "oyun kişisi"nin erkek olduğunu bildirmek için yardımcı bir eleman olarak kullanılmaktadır. "Takma bıyık" gibi yardımcı elemanlar, kendiliğinden yabancılaştırmayı sağlamaktadır; çünkü bu elemanların "aslına uygun" olmalarından ziyade, seyirciler tarafından algılanması önemlidir. Metin And, yardımcı elemanlara örnek olarak şunları vermektedir:

> "Erkek oyunlarında zenne veya kadınları kadın kılığına girmiş erkekler, kadın oyunlarında erkekleri de gene bıyık takmış erkek kılığına girmiş kadınlar canlandırır. Yüzlere is, un sürüp, yünden, pamuktan sakallar, giyim içine yastık konularak gerektiğinde kanburlar yapılır. (…)Kayseri'de Hacılar Bucağında Ölü Oyununda ölüyü canlandıran oyuncunun yüzüne hamur sürülür, bunun üstüne soğanın içinden kesilmiş korkunç dişler yerleştirilir." [183]

Sonuç olarak; köylü tiyatrosu geleneği, "oyuncu"nun yaratıcılığına bağlıdır. Oyunların çerçevesini bilen "oyuncu", doğaçlama yapmaktadır. Köylü tiyatrosu geleneği, "doğaçlama oyun"lardan oluşmaktadır. Metin And, bu oyunların dramatik niteliğini "en azından oyuncunun, kendisinden başka birini canlandırması"[184]nda bulmakta ve diğer unsurları şu şekilde açıklamaktadır:

> "Dramatik nitelik, kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske ve çeşitli donatımların kullanılması, sözlü oyunlarda söyleşmeye de başvurulması ile sağlanır. Ayrıca kimi oyunlarda eylemin, olaylar dizisinin bir yansılaması bulunmaktadır. Bundan başka içinde çatışma (agon) da görülür."[185]

Köylü tiyatrosu geleneğine ait olan "doğaçlama oyunlar"; "doğaçlama tiyatro" formlarında da olan önemli bir yapıya sahiptir. Daha doğru bir ifadeyle; bu oyunlar,

---

[182] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,** s. 27.
[183] **a.y.,** s. 27.
[184] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi,** s. 14.
[185] **a.y.,** s. 14.

belli bir kanava içinde yapılan doğaçlamaya dayalı "doğaçlama tiyatro" formlarının "ilkel" yapısını içermektedir. Ritüel olanla bağlantısının bir sonucu olarak da; "oyun"un doğaçlama ile neredeyse aynı anlama geldiği kültür öncesi dönemlerin izlerini taşımaktadır. Bu oyunlar, dramatik nitelik taşımasına rağmen; sadece "oyun" olarak kalmış, bir "doğaçlama tiyatro" formuna dönüşememiştir. Metin And, genel olarak köylü tiyatrosu geleneği ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Sanat açısından ve yitaro biçimi olarak ilkel görünüşlü olmakla birlikte Antik Yunan Dramı gibi büyük temel dramların yaratılmasına kaynaklık ettikleri ölçüde önemleri çok büyüktür, tiyatronun kendini tüketip yeniden doğuşunda başvurulacak başlıca kaynaktır."[186]

Metin And'a göre tiyatro tarihi içinde köylü tiyatrosu geleneğinden ayrı bir gelenek daha vardır ki; tiyatro, "bu iki gelenekten ayrıldıkça kendini tüketmekte, canlılığını yitirmektedir".[187] Bu gelenek, halk tiyatrosu geleneğidir. Türk Halk tiyatrosu geleneğinde, Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi türler bulunmaktadır. Köylü tiyatrosu geleneğinin "ilkel" yapısının aksine, halk tiyatrosu geleneği bir ölçüde sanatlaşmıştır.[188] Denilebilir ki; köylü tiyatrosu geleneğinde yer alan "doğaçlama oyun"lar, halk tiyatrosu geleneğinde daha sağlam bir yapının içine yerleşmiştir. Öyle ki; halk tiyatrosu geleneğinin Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi türleri, birer geleneksel "doğaçlama tiyatro" formudur. Bu bilginin doğruluğunun ispatı için, bu türlerin doğaçlama ile ilişkisi incelenmelidir.

"Meddah, en kısa tanımıyla hikâye anlatma sanatıdır".[189] Aynı zamanda hikâye anlatan kişiye de "meddah" denilmektedir. "Meddah" bir hikâye anlatıcıdan farklı olarak, anlattığı hikâyeyi oynamaktadır. Ergun Sav, "Geleneksel Seyir Sanatlarımız ve Meddah" başlıklı yazısında, şunları ifade etmektedir:

> "Meddah, bir topluluğa hikâye (destan, masal vb.) anlatan bir sanatçıdır. Bir meydanda, bahçede yahut kahvede çevresine toplananlara belli bir konuyu anlatır.

---

[186] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** s. 43.
[187] **a.y.,** s. 43.
[188] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi,** s. 13.
[189] Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar,** Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 13.

> Bunu, çeşitli ağızlar kullanarak, ses değiştirmelerle değişik kişilikler vererek, hatta hayvan sesleri çıkararak renkli ve ilginç hâle getirir. Yani bir bakıma tek başına, bugünkü deyimle "efekt" de sağlayarak çevresine toplananları ağzının içine baktıran usta bir adam. Bunda yalnız anlatma yeteneği değil, dinleyicinin ruh hâlini bilmesi gereken bir psikologu da buluyoruz."[190]

Meddah, hikâyelerini, seyircinin verdiği tepkiye göre değiştirmektedir. "Değiştirilemez" bir metinle oynamayan "meddah", doğaçlama yapmaktadır. Doğaçlamaya dayanan yapısının bir sonucu olarak da; anlatılan hikâyenin gidişatı, "meddah"ın yaratıcılığına bağlıdır. Sav, bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Örnek olarak, gemi sahnesine ilgi mi gösterdiler, meddah uzatıyor onu, yayıyor, koyultuyor, böylece çevresiyle bağlantıyı sağlamlaştırıyor. Bir bölümde ilgi gevşedi, dikkat zayıfladı mı, atıyor onu. Söylenecek sözler belli, anlatılacak olaylar önceden belirlenmiş olunca bu bağ çabuk kopuyor."[191]

Görülüyor ki; meddah, doğaçlama "yeteneği" olan bir oyuncudur. Seyircinin, anlattığı hikâyeye olan ilgisini tartıp, ona göre kısaltmalar, uzatmalar yapmaktadır. Belirtmek gerekir ki; meddah, "uzunluğu ne olursa olsun, seyirciye baştan sona bir öykü"[192] anlatmaktadır. Hikâyenin "nasıl" anlatılacağı ise, meddahın yaratıcılığına, doğaçlama yeteneğine bağlıdır. Bu noktada, Vasfi Rıza Zobu'nun söyledikleri dikkat çekicidir:

> "Kavuklu Hamdi, oyundan evvel çıkıp tek başına kırk beş dakika süren monolog söylermiş… Ondan sonra bu da devam etmemiş. Mimikleri çok başarılıymış… Bu monologları topladım. Ben anlattım. On beş dakikadan fazla sürdüremedim."[193]

Meddah, hikâyesini anlatırken, ne dekora ne ışığa ne de kostüme ihtiyaç duymaktadır. Sadece bir değnek ve mendili çeşitli şekillerde kullanmaktadır. Örneğin; değnek, oyunun başladığını haber vermek için, kapı çalındığını bildirmek için kullanıldığı gibi; meddahın, sazı, süpürgesi, tüfeği olarak da kullanılabilmektedir. Mendille de çeşitli başörtüleri, başlıklar yapılabilmektedir.

---

[190] Ergun Sav, "Geleneksel Seyir Sanatlarımız ve Meddah", **Meddah Kitabı,** Haz. Ünver Oral, 2. Baskı, İstanbul, Kitabevi, 2006, s. 117.
[191] **a.y.,** s. 118.
[192] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 25.
[193] Vasfi Rıza Zobu'dan aktaran, Ünver Oral, **Meddah Kitabı,** s.111.

Selim Nüzhet Gerçek, “Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu” adlı kitabında, “meddahın mendili” ile ilgili şunları ifade etmektedir*:*

> “Omuzunda asılı duran mendili onun en çok kullandığı bir âlettir. Taklit yaparken onunla ağzını kapar. Rahatça bir nefes almak, birkaç saniye olsun dinlenebilmek için onu muhtelif bahanelerle alır, kullanır ve gene omzuna atar. Bu müddet zarfında da sözlerinin dinleyenler üzerinde uyandırdığı âlakayı dinlemiş ve onların heyecanına birkaç saniyelik bir merak ilâve etmiş olur.”[194]

Meddah, her ne kadar baştan sona bir öyküyü anlatsa da, seyircinin oyuna ilgisine bağlı olarak, oyunun çerçevesi içinde doğaçlama yapmaktadır. İlginçtir ki; yabancılar, meddahlara, “doğaçlama yapan kişi, doğaçlamacı” anlamına gelen “improvisatore” demektedirler.[195] Bu bilgi, meddahın doğaçlama ile arasındaki bağın bir göstergesi gibidir. Meddah’ın doğaçlama ile ilişkisi incelendiğinde görülmüştür ki; Meddah, belli bir çerçeve içinde doğaçlamaya izin veren yapısıyla, bir “doğaçlama tiyatro” formudur ve diğer “doğaçlama tiyatro” formları gibi “oyuncu” merkezlidir. İ. Galip Arcan’ın, “Meddah Dedik de” başlıklı yazısında Meddah Aşkî ile ilgili söyledikleri, bu “doğaçlama tiyatro” formundaki “oyuncu”nun önemini özetler niteliktedir:

> “6-7 yaşlarındaydım. Bir Ramazan babam beni bir kahveye götürdü. Orada Meddah Aşkî’yi dinledik.
>
> Meddah Aşkî deyip geçmeyin, tek başına tiyatro mübarek. Mimik desen var, jest desen var, taklit desen var.”[196]

Halk tiyatrosu geleneği türlerinden “Karagöz” ve “Ortaoyunu” da “doğaçlama tiyatro” formlarıdır. Karagöz, “tek kişilik bir hayalinin ustalığına dayanan bir gölge oyunu”[197] dur. Ortaoyunu ise, “seyircinin çepeçevre kuşattığı bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi bir yazılı metne gerek kalmadan, canlı

---

[194] Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu,** İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1942, s. 6.
[195] Özdemir Nutku, **Tarihimizden Kültür Manzaraları,** s. 49.
[196] İ. Galip Arcan, “Meddah Dedik de”, **Meddah Kitabı,** s. 67.
[197] Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar,** s. 73.

oyuncularla oynanan doğmaca (irticalî-tulûatlı) bir oyundur".[198] Bu iki tür arasında benzerlikler bulmak mümkündür. Selim Nüzhet Gerçek, "Ortaoyunu" ve "Karagöz" arasındaki benzerliği şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "Ömründe bir defa olsun hayal oyununu görmüş olan bir seyirci Orta oyununu da görecek olursa, lâkayt ve dikkatsiz bile olsa, derhal bu iki oyun arasındaki benzerliğin farkına varır. Hayal oyununun, Karagözün diyelim, perdeden yere inerek Orta oyununu vücuda getirdiğine, pek haklı olarak, hükmeder."[199]

Metin And da, "Ortaoyunu"nu incelerken bu yakınlıktan söyle bahsetmektedir: "Karagözden çok ayrı olmakla birlikte, havası, kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, kuruluşu bakımından öylesine bir yakınlık vardır ki, ikisi aynı zamanda çıkamayacağına göre, birinin ötekinden çıktığına inanmak zorunda kalırız."[200] Bu iki tür arasındaki benzerlik doğaçlama ile ilişkilerinde de görülmektedir. Karagöz ve Ortaoyunu'nda yazılı bir metin bulunmamaktadır. "Karagöz oynatıcısı" ve "Ortaoyunu" oyuncusu, Commedia dell'Arte'nin kanavasına karşılık gelen taslak bir metne göre oynamaktadır. Nurhan Tekerek, bu türlerin içine Meddah'ı da ekleyerek, doğaçlama unsurunu şu şekilde açıklamaktadır:

> "Her üç türde de, sıkı dokunmuş, neden-sonuç bağıyla bağlı bütünsel bir olay dizisi yoktur. Tersine parçalı bir yapıya sahiptir. Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizin Doğmaca niteliği de gevşek ve parçalı yapıyı zorunlu kılmaktadır. Çünkü gerek Meddah senaryoları, gerek Karagöz-Ortaoyunu metinleri yalnızca birer kanavadır. Yani seyircinin ve oyuncunun iç ve dış koşullarına göre değişime uğrar, uzar, kısalır, yer değiştirir. Kanava yalnızca oynanışın yolunu çizen bir taslaktır."[201]

Bu türlerin doğaçlamaya dayanan yapılarının bir sonucu olarak; oyun, oyuncunun yaratıcılığına bağlı olmaktadır. Bu sebeple; bu türler, tıpkı "Mimus" ve "Commedia dell'Arte" geleneğinde olduğu gibi, "oyuncu tiyatrosudur". Yavuz Pekman, geleneksel tiyatronun yazılı olmayan bazı iskelet metinler içerdiğini belirterek; oyuncunun bu taslak metni nasıl oynadığının, doğaçlama yoluyla o metnin içinin

---

[198] **a.y.,** s. 19.
[199] Selim Nüzhet Gerçek, **a.y.,** s. 111.
[200] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** s. 337.
[201] Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar,** s. 31.

nasıl doldurduğunun önemini vurgulamaktadır.[202] Dekor, kostüm, aksesuar gibi tiyatronun elemanlarının bu türlerde en az düzeyde kullanılmasının bir sonucu olarak da "oyuncu"nun yaratıcılığı önem kazanmaktadır. Selim Nüzhet Gerçek, "Ortaoyunu" ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Orta oyunu sahne istemez. Her hangi bir meydan onun sahnesidir. Orta oyunu dekor istemez. Dekor, muhayyilesine hitap ettiği seyircilerin daima gözü önündedir. Orta oyunlarının mevzuu zihniyet, seciye, ahlâk tahlilidir. Umumîdir. Her zaman ve her mekân ona muhatap olur. Orta oyunu bir zekâ oyunudur. Oyuncu onu zekâsıyla, hazır cevaplılığiyle süsler; seyirci de."[203]

"Ortaoyunu" ve "Karagöz"ün doğaçlamaya dayanan yapısı, oynanan oyunların çeşitli olmasını da sağlamaktadır; çünkü farklı oyuncular, taslak metnin içini, kendi "doğaçlama" yeteneğine göre doldurmuştur. Bu sebeple; belli konuların işlenmesi, bu türler için kısıtlayıcı bir etken olmamaktadır. Oyun, eksen karakterler olan Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar arasında geçmektedir. İşlenen konular da belirlidir: "Karagöz'ün veya Kavuklu'nun bir iş tutması, Karagöz veya Kavuklu'nun yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması; bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün veya Kavuklu'nun kendini güldürücü veya çapraşık bir durumda bulması"[204]. "Karagöz oynatıcısı" ve "Ortaoyunu" oyuncusu, belli tiplerle, belli oyunları oynamaktadır; fakat bu türlerin "kanava dışına çıkmadan" doğaçlama yapmaya izin veren yapısı, az sayıda olan oyunların çeşitliliğini sağlamaktadır. Burhan Felek, "Orta Oyunu Nasıl Oynanır?" başlıklı yazısında bu konu ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Orta oyununun da Karagöz gibi muayyen isimli on beş, yirmi oyunu vardır. Fakat bu oyunlar yalnız artistlerin hangi sıra ile ve ne için ortaya çıktıklarını tayinden ileri gitmez. Sözler, nükteler, hikâye ve fıkralar tamamen serbesttir. Sanatkârın ustalığına, dehasına bırakılır. Onun için orta oyununda büyük bir (variation=tenevvü) imkânı vardır. Her artistte oyunun çeşnisi ve kıymeti ölçülemeyecek kadar değişir."[205]

---

[202] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 29.
[203] Selim Nüzhet Gerçek, **a.y.,** s. 126.
[204] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,** s. 73.
[205] Burhan Felek, "Orta Oyunu Nasıl Oynanır?", **Orta Oyunu Kitabı,** Haz. Abdulkadir Emeksiz, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 40.

"Ortaoyunu" oyuncusu ve "Karagöz oynatıcısı", oyunlarını kendi yaratıcı hayal güçleriyle oluştururken, seyirci unsurunu da göz ardı etmemektedirler. Denilebilir ki, oyun; seyirci ve oyuncunun "hayal gücü" ile oluşmaktadır. Seyirci unsuru, oyundaki doğaçlamayı yönlendirecek kadar önemli bir konumdadır. Oyuncu, seyircinin nabzını sürekli tutarak oynamaktadır. Metin And, bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

> "Ortaoyunu'nun oyuncusu veya Karagöz oynatıcısı her şeyden önce seyircilerinin kimler olduğu ile yakından ilgilidir. Bir çocuk topluluğuna oyun gösteriyorsa, oyunu onların anlayışına, beğenisine uydurur, yalnız erkeklerin bulunduğu bir seyirci topluluğunda ise daha kaygısızca davranabilir, bol bol utançlamaya başvurabilir; seyirciler arasında bir devlet büyüğünün veya kambur veya sakat birinin bulunması gibi değişik durumlara göre kendini hazırlar. Oyunun yeri, zamanı, takvimdeki günün anlamı gibi çeşitli öğeler, günlük konular oyunun bütününü etkileyebilir. Temsil boyunca da seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları ile oyunu kısaltıp uzatabilir, taklitlerin sayısını azaltıp çoğaltabilir. İşte Karagöz ve Ortaoyunu'nda açık biçim bu olanakları tanıyan esnek, oynak, bütünü meydana getiren parçaların, oluntuların sırası kolaylıkla değişebilen, her biri kendi içinde ayrıca kısaltılıp uzatılabilen bağımsız öğelerdir. Bütün değişikliklere rağmen oyunun izlenim birliğinde bir değişiklik olmaz."[206]

Görülüyor ki; "Karagöz" ve "Ortaoyunu", tıpkı "Commedia dell'Arte" geleneğindeki gibi, taslak bir metin içinde doğaçlamaya dayanan bir yapı içermektedir. Tiyatronun oyuncu dışındaki elemanlarının en az düzeyde kullanılması, "oyuncu"nun yaratıcılığının önemini arttırmaktadır. Bu türler, doğaçlamaya dayanan bir yapıya sahip olmalarıyla, "oyuncu merkezli"dir. Bu yönüyle de "Commedia dell'Arte" geleneğiyle benzeşmektedir. "Commedia dell'Arte" geleneği gibi, geleneksel Türk tiyatrosu türleri de, sahne üzerinde doğrudan kullanılan doğaçlamaya dayanan yapısıyla, birer "doğaçlama tiyatro" formudur. Belirtmek gerekir ki; geleneksel Türk tiyatrosu, farklı "doğaçlama tiyatro" formları içermektedir. "Ortaoyunu", "Commedia dell'Arte" geleneğinde karşılığını bulurken; bir gölge oyunu olan "Karagöz" ve hikâye anlatıcılığına dayanan "Meddah" da birer "doğaçlama tiyatro" formudur. Bu bakımdan, geleneksel Türk tiyatrosu türleri, "doğaçlama tiyatro"nun gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Ne yazık ki, "Commedia dell'Arte" geleneği, birçok tiyatro insanı için "çıkış noktası" olarak kabul edilmişken; geleneksel Türk

[206] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,** a.y., s. 72-73.

tiyatrosunun “zengin” doğaçlama geleneğinden yeterince faydalanılmamıştır. Bunun sonucu olarak; geleneksel Türk tiyatrosunun farklı “doğaçlama tiyatro” formları içeriğine rağmen; “doğaçlama tiyatro”nun, 20. yüzyılda değişen tanımına “Commedia dell’Arte” kaynaklık etmiştir.

2. MODERN DOĞAÇLAMA TİYATRODA GELENEK

2.1. Modern Doğaçlama Tiyatro

"Doğaçlama tiyatro"; 20. yüzyıla kadar, belli bir taslak metnin varlığını gerektirmektedir. İstisna olarak; köylü tiyatrosu geleneğimize ait olan oyunların bazılarında, taslak metnin olmadığı görülmektedir. Fakat daha önceden de belirtildiği gibi; bu oyunlar, "ilkel" yapılarının bir sonucu olarak sadece "doğaçlama oyunlar" olarak kalmış; bir form oluşturamamıştır. "Doğaçlama tiyatro", 20. yüzyılın ortalarında geçirdiği dönüşümle yeni bir anlam kazanmıştır: artık belli bir taslak metnin varlığını gerektirmemektedir. "Doğaçlama tiyatro", kazandığı bu yeni anlamla, "modern"leşmiştir.

"Modern Doğaçlama Tiyatro"nun tanımını yapmak için öncelikle "modern" kelimesinin anlamına bakmak gerekmektedir. "Modern" kelimesi farklı anlamlara gelmektedir. Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlük'ünde, "modern"; "çağa uygun, çağcıl, asri, çağdaş"[1] olarak tanımlanmaktadır. C. Vedat Demirkol'un "Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm" adlı kitabında da "modern" kelimesinin farklı anlamlarına değinilmektedir:

> 1)Şimdiki zamana, içinde bulunulan çağa veya nispeten bir döneme ait veya uygun olan; yaşamları çağa uygun, yeni, asri anlamda: Modern.(…)
>
> 2)Larousse ansiklopedisinin bir maddesinde modern sözcüğü için tarihsel bir açıklama yer almaktadır:
>
> - 1815 yılından sonraki sanatçılar için, "modern sanatçı";
> - 1815 yılından önceki sanatçılar için, "eski sanatçı" deyimi kullanılıyordu.
>
> 3) Bilimsel olarak kullandığımız modern terimi ise: Kapitalist altyapının gelişerek yeni bir nitelik kazanması ile emperyalizme dönüşmesi (buhar makine fabrikalarının yerini elektrik makine fabrikalarına bırakması) sonucu, üstyapı olan sanatın da gerçekçilikten modern sanata dönüşmesi: 1884-1886 yıllarında modernizmin başlaması.(…)[2]

---

[1] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (çevrimiçi) http://www.tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=modern&ayn=tam, Şubat 2010

[2] C. Vedat Demirkol, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm,** İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008, s. 21.

Demirkol, “modern” kelimesinin farklı anlamlarını verirken, kendisi üçüncü tanımı esas almakta ve incelemesini bu tanım doğrultusunda sürdürmektedir. Bu tercihin sebebi; “modern” kelimesinin, kullanıldığı disiplin içinde belli bir anlam kazanmasıdır. Nitekim tiyatro için kullanılacak “modern” kelimesi, fizik için kullanılacak “modern” kelimesinden farklı olmaktadır. Buna rağmen “modern” kelimesi genel olarak -Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde ve C. Vedat Demirkol’un kitabında tanımlandığı gibi- “çağa uygun, çağdaş” olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Modern doğaçlama tiyatro”daki “modern” kelimesi de “doğaçlama”nın “çağa uygun” olarak kullanılması anlamını taşımaktadır. Doğaçlamanın, “çağa uygun” olması, teknikteki farklılığı işaret etmektedir. Bu teknik; “özgür doğaçlama tekniği”[3] olarak adlandırılmaktadır. Kadir Çevik, “özgür doğaçlama tekniği”nin hiçbir ön hazırlığa dayanmadığını belirtmektedir.[4] “Komedideki Gerçeklik: Doğaçlama Kılavuzu”[5] adlı kitabın yazarlarından biri olan Charna Halpern de doğaçlamayı, sahneye çıkmak ve herhangi bir hazırlık veya plan yapmamak olarak tanımlamaktadır.[6] Çevik, özgür doğaçlama tekniğini şu şekilde örneklendirmektedir:

> “İki oyuncu sahneye gelir ve seyirciye sorulur, “bunlar nerede olsunlar”, seyirci, “barda olsunlar” derse, oyun barda geçmek üzere başlar. Oyuncuların bu kısa oyunu oynamak için düşünme süreleri 5,4,3,2,1 yani toplam beş saniyedir.”[7]

Doğaçlama tiyatro, belli bir yapının içinde doğaçlama yapmak özelliğini taşırken; “modern doğaçlama tiyatro”, doğaçlamayı serbest bir formda kullanmaktadır. Doğaçlamanın serbest bir formda kullanılması, 20. yüzyıl tiyatro düşüncesinin doğaçlama tiyatro üzerindeki etkisiyle yakından ilgilidir. Erkan Uyanıksoy da çağdaş tiyatro düşüncesi ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

> “Çağdaş tiyatro düşüncesi –henüz tamamlanmamış, devam etmekte olan bir dönem olarak- kapsamlı, tutarlı bir kuram oluşturamamıştır, ancak belli başlı genel özellikler gösterir. Buna göre, yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmaya çalışan çağdaş tiyatro adamları geleneksel oyun yapısına karşı çıkarlar. Oyunlarda zaman, mekân birliğini hiçe saymakla kalmazlar, zaman ve mekanın belirtilmemesi ya da ussal

[3] Kadir Çevik, “Tiyatro’da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro”, s. 57.
[4] a.y., s. 58.
[5] **Truth in Comedy: The Manual of Improvisation**
[6] Charna Halpern, Del Close, Kim “Howard” Johnson, **a.y.,** s. 13.
[7] Kadir Çevik, “Tiyatro’da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro”, s. 58.

> sınırları aşması gibi uygulamalara giderler. Oyundaki olaylar dizisi de mantıklı bir bağ oluşturarak ilerlemek durumunda değildir. Olayların gelişiminde mantık yerine çağrışımlar ön plandadır. Bu nedenle de doğaçlamalarla tema belirleme, metin yazma ya da metinsiz tamamen doğaçlamayla oyun oluşturma gibi uygulamalara sıkça rastlanır. 'Happening' (olay ya da oluşum), 'Performance' (gösteri), 'Tiyatro Sporu' gibi yaklaşımlar bu arayışlar sonucu ortaya çıkar. 'Burada ve şimdi' anlayışı hâkimiyet kazanır. Farklı türler bir arada kullanılır. Biçemsel olarak da aynı yoldan gidilir; farklı üsluplar bir arada aynı oyunda yer alabilir. Yıldız sistemi dışlanır, ensemble anlayışı yerleşir. Görsellik ön plandadır. Yeni, her yerde her zaman herkes tarafından anlaşılabilecek bir dil oluşturulmaya çalışılır. Bedenin önemi artar, beden üzerine çalışmalar yapılır. Çerçeve sahne yadsınır, her bos alanın sahne olarak kullanılabileceği düşüncesi yerleşir, Oyuncu-seyirci ilişkisi tekrar ele alınır. Seyirciyi yormayan, ona tanıdığı, bildiği dünyayı, bildiği yollarla anlatan burjuva tiyatrosunun aksine çağdaş tiyatro seyirciyi sarsmayı, etkilemeyi, kimi zaman da şok etmeyi ya da rahatsız etmeyi hedefler. Ayrıca seyirciyi karartılmış, korunaklı, rahat seyir yerindeki 'izleyici' konumundan çıkarıp; 'sorgulayan' olmaya iter, hatta bazen oyuna katılmaya davet eder. Son olarak da oyuncunun önemi giderek artar. Tiyatronun yukarıda belirtilen işlevselliğe ulaşması, beklenen etkiyi yaratması, 'yeni insan'ın oluşumuna ön ayak olması oyuncunun kendini tanıması, zihinsel ve bedensel olarak belirli bir yetkinliğe ulaşması ile olabilir. Oyuncu eğitimi giderek bir yasam eğitimi olarak algılanır. Yeni, canlı, çarpıcı, devrimci, -kimi uygulamalarında ritüelistik olan- çağdaş tiyatro kendi yeni oyuncusunu da yaratmalıdır. İnsanları değiştirmek, sahnede seyirciyle paylaşılacak yaşamsal mistik bir an oluşturabilmek için oyuncu değişmelidir her şeyden önce. Böyle bir tiyatro için de oyuncunun kendini tanıması, insan olarak değişmesi gerekmektedir. Hem zihinsel, hem duygusal, hem de bedensel olarak daha duyarlı hale gelmeli, çok daha yaratıcı olmalıdır. Sessel ve bedensel olanaklarını üst düzeyde kullanarak doğaçlamaya dayalı ilerleyen bu oyuncu 'anın sanatı'nı yaratır."[8]

Görüldüğü üzere, 20. yüzyıl tiyatro düşüncesinin doğaçlama üzerindeki etkisi; doğaçlamanın sahnede doğrudan kullanılması yönündedir. Doğaçlama; "hazırlıksız, düşünmeden, o an"da yapılmalıdır. Doğaçlamanın, belli bir kanavanın içinde yapılması zorunlu değildir. Bu sebeple, doğaçlama; metni oluştururken, tema belirlenirken veya sahne üzerinde doğrudan kullanılmaktadır. Doğaçlamanın kullanım alanları, oyuncuların yıldız sisteminden uzaklaşıp, kolektif bir yapıda çalışmalarıyla yakından ilgilidir. Oyun, bazen seyirciyi de içine alan kolektif bir yapının içinde oluşturulmaktadır. Oyuncular, kendi metinlerini, temalarını kendileri belirlemektedirler. Bunun sonucu olarak da; oyuncunun tiyatro içindeki etkinliği artmaktadır. Oyuncunun daha yaratıcı, duyarlı bir kişi olması istenmekte; doğaçlama, bu amaç için de kullanılmaktadır. Doğaçlama tiyatronun oyuncuyu ön plana alan yapısı, modern doğaçlama tiyatroda da bulunmaktadır; fakat modern doğaçlama tiyatro oyuncusunun seyirci ile ilişkisi, doğaçlama tiyatro oyuncusunun ilişkisinden

[8] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 24-25.

farklıdır. Örneğin; Çevik, günümüz doğaçlama tiyatrosunun interaktif yapısının, "Commedia dell'Arte" ve "mimus"ta bulunmadığını belirtmektedir.[9]

Çağdaş tiyatro düşüncesi, tiyatro ve hayat arasında yakın bir ilişki kurmak için, tiyatronun ritüellerle ilişkisine de yönelmiştir. Bu yönelim, "eski ritüellerdeki gibi oyun aracılığıyla insanın öz benliği ve sahip olduğu gizil gücü ile yaşam ve doğanın gizil gücü arasında bir ilişki yaratmak ve doğal içgüdülerin özgürce serbest kalmasına olanak sağlamak"[10] amacını taşımaktadır. Doğaçlama, "bireye özgü" olmasıyla, bireyin kendisini oyunlarda keşfetmesine olanak sağlamakta ve arınma yaşanmasını sağlamaktadır. Arınma, oyuncunun alan içindeki serbestliğiyle ilgilidir. Bu sebeple; doğaçlama, herhangi bir katı kurala bağlı olarak yapılmamaktadır. Doğaçlama; doğrudan, dolaysız kullanılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda denilebilir ki; tiyatrodaki doğaçlama olmayan unsurların sayısı, modern doğaçlama tiyatroda en aza indirilmektedir.

Modern doğaçlama tiyatroda, doğaçlamanın kullanılmasının getirdiği sonuçlar da farklılık göstermektedir. "Mimus" ve "Commedia dell'arte" geleneğinde doğaçlama, komedi ile yakından ilişkilidir. Modern doğaçlama tiyatroda da komedi, doğaçlama ile ilişkilidir; fakat bazı formlarında doğaçlama; terapötik[11] veya politik amaçlarla da sahnede doğrudan kullanılmaktadır.[12] Modern doğaçlama tiyatroda doğaçlamanın kullanılma amaçlarının farklılığı, çeşitli formların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu formların ortak özelliği, özgür doğaçlama tekniğine dayanan bir yapıda olmalarıdır.

Modern doğaçlama tiyatro, doğaçlamanın çağdaş tiyatro düşüncesiyle yorumlanmasına bağlı olarak gelişimini devam ettirmektedir. Sonuç olarak; "doğaçlama tiyatro"nun tanımı değişmiştir. Modern doğaçlama tiyatro; doğaçlama oyuncusunun, doğaçlama oyunculuk tekniklerini kullandığı, seyirciden alınan

---

[9] Kadir Çevik, "Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 52.
[10] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 24.
[11] Tedaviye ait, tedavi edici. (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=terap%F6tik&ayn=tam, Haziran 2010.
[12] Improvisational Theatre, (çevrimiçi) http://en.wikipedia.org/wiki/Improvisational_theatre, Mart 2010.

yönelimlerle oyunlarını yönlendirdiği bir tiyatro formudur.[13] Bu tanıma göre; modern doğaçlama tiyatroda, doğaçlama oyunculuk tekniğinden bahsedilmektedir. Bu teknik bazı kuralları içermektedir. Modern doğaçlama tiyatro oyuncusu bu kuralları bilerek oyununu kurmaktadır. Oyunu kurarken, seyirci yönelimi kullanılmaktadır. Çağrışımların ön planda olduğu modern doğaçlama tiyatroda seyircinin yönelimlerinin oyuncuda çağrıştırdıkları ile oyun; doğaçlama, kendiliğinden oluşturulmaktadır.

2.2. Modern Doğaçlama Tiyatronun Öncülleri

Doğaçlama, tiyatro tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. Tiyatronun etkilendiği her türlü dinamikten etkilenen doğaçlama, bu dinamiklerin değişimiyle kendi de dönüşmüş; fakat kaybolmamıştır. Doğaçlamanın özelliklerinin yeniden keşfedilmesiyle, tiyatrodaki yeri çeşitlilik göstermiştir. İlk insanların taklide dayalı her hareketleri doğaçlamayı işaret ederken; ritüellerin kurallaşmasıyla doğaçlama, etkinliğini yitirmeye başlamış; fakat edebi olan tiyatro ile ortaya çıkan egemen tiyatro anlayışına her dönemde karşı çıkarak, varlığını sürdürmüştür. “Mimus” ve “Commedia dell’Arte” gelenekleri, doğaçlamanın sahnede doğrudan kullanılmasına dayanmaktadır. Doğaçlama, metne sıkı sıkıya bağlı olan egemen tiyatro anlayışının karşısına “Commedia dell’Arte” ile çıkmaktadır. Doğaçlama, “Commedia dell’Arte” geleneğinden sonra, “Batı” sahnesinde doğrudan, teatral bir gösteriye dönüşecek şekilde uzun bir süre var olmamıştır. Doğaçlama, bu uzun süreçte farklı amaçlarla kullanılmıştır. Doğaçlamanın yeniden sahnede doğrudan kullanılması 20. yüzyılın başlarındadır. Doğaçlamanın, teatral bir gösteriye dönüşmesi – bir anlamda modern doğaçlama tiyatro – ise daha sonraki bir tarihte gerçekleşmektedir. 20. yüzyılın başlarında doğaçlamanın sahneden doğrudan kullanılmasını sağlayan iki önemli isim bulunmaktadır: Jacob Levy Moreno ve Viola Spolin.

2.2.1. Jacob Levy Moreno ve Spontanite Tiyatrosu

[13] Improvisational Theatre, (çevrimiçi) http://en.wikipedia.org/wiki/Improvisational_theatre, Mart 2010.

Jacob Levy Moreno (1889-1974) "Spontanite Tiyatrosu"nun kurucusu; psikodrama ve sosyodramanın yaratıcısıdır. Çağdaşı olan Sigmund Freud'un 1912 yılında verdiği bir konferanstan sonra, Moreno'nun Freud'a şu sözleri söylediği iddia edilmektedir:

> "Dr. Freud, sizin bıraktığınız yerden başlıyorum. Siz, insanlarla yapay bir ortamda buluşuyorsunuz. Ben, onlarla sokakta, evlerinde, kendi doğal ortamlarında buluşuyorum. Siz, rüyaları analiz ediyorsunuz. Ben, onları tekrar rüya görmeleri için cesaretlendiriyorum."[14]

Moreno, bu sözleriyle Freud'un tedavi yönteminde hastanın edilgen rolünü eleştirmektedir. Moreno'ya göre tedaviye ihtiyaç duyan kişi etken olmalıdır; insanın sosyal bir varlık olması sebebiyle hastanın kendini keşfetmesi birebir ilerleyen sürecin içinde değil; sosyal alanın içinde mümkün olmaktadır. Birey, paylaştığı, yaşadığı "an"ın yaratıcısı olmalıdır. Christopher B. Balme'in "Cambridge Tiyatro Çalışmalarına Giriş"[15] adlı kitabında Moreno'nun, Birinci Dünya Savaşı sırasında Viyana parklarında çocuklar için tiyatro oyunları düzenlediği ve savaştan sonra yetişkinlere yönelerek, doğaçlamaya dayanan bir tiyatroya adım attığı belirtilmektedir.[16] Deniz Altınay, "Sahnede Yaratıcılık: Playback Tiyatrosu" adlı kitabında Moreno'nun çocuklarla yaptığı çalışmalar hakkında şu bilgilere yer vermektedir:

> "Moreno'nun bu yüzyılın başında Viyana bahçelerinde çocuklara anlatmaya başladığı spontan hikayeler, daha sonra çocukların hikayelere katılmaları, bu hikayelere yeni sonlar yazmaya, yeni hikayeler üretmeye, daha sonraları da bu hikayeleri oynamaya başlamaları, seçimler yapmaları ve bu seçimler yoluyla hikayelerin içinde rol almaları, belki de spontanite tiyatrosunun doğmasına sebep olan ilk gelişmelerdi."[17]

Moreno, çocuklarla yaptığı bu çalışmalarda, onları "o an" içinde sadece "dinleyen" olmaktan kurtarmaktadır. Daha sonraki yıllarda yetişkinlerle yapacağı çalışmaların ilk denemelerini bu yıllarda çocuklarla yapan Moreno, 1921 yılında Viyana'da, "Spontanite Tiyatrosu"nu yönetmeye başlamıştır. Altınay, "Spontanite

---

[14] Jacob L. Moreno, (çevrimiçi) http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_L._Moreno, Mart 2010.
[15] **The Cambridge Introduction to Theatre Studies.**
[16] Christopher B. Blame, **The Cambridge Introduction to Theatre Studies**, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, s. 183.
[17] Deniz Altınay, **Sahnede Yaratıcılık: Playback Tiyatrosu,** Sanem Öge, 2. Basım, İstanbul, Aura Kitapları, 2004, s. 10.

Tiyatrosu"nun rehberi olan "Spontanite Tiyatrosu" adlı kitabın ilk kez 1923 yılında Almanya'da basıldığını, daha sonra Moreno tarafından İngilizceye çevrilerek 1947 yılında Amerika'da yeniden yayımlandığını, belirtmektedir.[18] Moreno, bu kitabında "Spontanite Tiyatrosu"nun amaçlarını şu şekilde ifade etmektedir:

1) Oyun yazımının ve yazılmış oyunların elimine edilmesi,
2) "Herkes katılımcı, herkes aktör" felsefesini yaymak ve izleyenlerin de katıldığı bir tiyatro yaratmak,
3) Aktörlerin ve izleyicilerin artık yalnızca yaratıcılar olması gerekliliği, oyun, eylem, kelimeler, temalar, karşılaşmalar ve çatışma çözümlemelerinin, yani her şeyin emprovize olması,
4) Eski sahnenin yok oluşu ve onun yerini açık sahnenin, tüm evrenin sahnesinin, yaşamın sahnesinin ve yaşamın kendisinin alması.[19]

Moreno'nun maddeleştirdiği "Spontanite Tiyatrosu"nun amaçları, "doğaçlama"nın yeniden keşfedilmesine de imkân sağlamaktadır. Doğaçlama tiyatronun belli bir yapı içinde doğaçlamaya izin vermesine karşılık, Moreno, bu yeni tiyatro düşüncesinde "her şeyin doğaçlama olması"nı amaçlamaktadır. Ayrıca Moreno, "herkes katılımcı, herkes aktör" felsefesiyle de seyirci-oyuncu arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Moreno, "burada ve şimdi"nin tiyatrosunu yapmaktadır.[20] Bu tiyatro anlayışında seyircinin, sadece "seyirci" olarak kalması istenmemektedir. Deniz Altınay, "Spontanite Tiyatrosu"nda seyircinin konumunu şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Moreno'nun spontanite tiyatrosu izleyicilerin tiyatrosudur, onların katılımcı olduğu bir tiyatrodur. Bu tiyatro izleyicilerin yönetici olduğu bir sahneyi üretir ve bu sahnede izleyicilerin yaşamları, anları, duyguları, dramaları canlandırılır."[21]

David Alfred Charles'ın "Doğaçlamanın Yeniliği: Spontanitenin Somutlaştırdığı Bir Türe Doğru"[22] adlı doktora tezinde belirttiği gibi; Moreno, bir tiyatroda, kendiliğindenlik için, oyuncu kadrosunun sadece birkaç profesyonel oyuncudan

[18] Deniz Altınay, **a.y.,** s. 19.
[19] Deniz Altınay, **a.y.,** s. 11.
[20] David Alfred Charles, **The Novelty of Improvisation: Towards a Genre of Embodied Spontaneity**, (çevrimiçi) http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0701103-135033/unrestricted/Charles_dis.pdf, Şubat 2010, s. 13.
[21] Deniz Altınay, **a.y.,** s. 15.
[22] **The Novelty of Improvisation: Towards a Genre of Embodied Spontaneity**

değil, tüm seyircilerden oluştuğunu söylemektedir.[23] Moreno'nun "Spontanite Tiyatrosu"nda doğaçlama için ön hazırlık yapılmamaktadır. Seyirci ile karar verilen bir yapı, "şimdi ve burada" oluşturulmaktadır. "Dramatize Gazete"[24], Moreno'nun ilk denemelerindendir. Bu formda günlük gazetede yer alan herhangi bir olay, doğaçlama olarak dramatize edilmektedir. Bu formla, hem güncel olan yakalanmakta hem de dramatizasyonun kendiliğindenliği ile ilgili şüpheler ortadan kaldırılmaktadır.[25]

Moreno, "Spontanite Tiyatrosu" ile tiyatronun, insanları tedavi etmedeki rolünü de keşfetmiştir. Bu sebeple, "Spontanite Tiyatrosu", terapötik bir tiyatrodur. Moreno'nun, psikodramaya giden süreçte yaşadığı deneyimlerden bir tanesi Barbara isimli oyuncu ile ilgili yaşadıklarıdır. Augusto Boal, "Arzu Gökkuşağı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu" adlı kitabında katarsisin, belirlediği dört temel biçiminden biri olan "Morenocu" katarsis ile ilgili açıklamasını, Barbara'dan bahsederek, şu şekilde yapmaktadır:

> "Sinirli ve sert mizaçlı bir oyuncu olan Barbara kuliste kendisinde ortaya çıkan kin ve şiddeti kontrol edemiyordu. Diğerleriyle –özellikle de kocasıyla- ilişkileri çok zorluydu ve günden güne kötüleşiyordu. Barbara, Moreno'nun grubunda bir oyuncuydu. Bir gün, sinirli ve sert bir fahişeyi oynaması gerekti. Böyle bir karakteri; bir bakıma kendisiyle özdeş bir karakteri- oynaması kendisine acı veren nefret ve şiddetinden arınmasını sağladı ve bu onun o zamana kadar çok istediği ama bir türlü başaramadığı sosyal yaşama uyum sağlama hedefine ulaşmasına yardımcı oldu.
>
> 'Morenocu' katarsiste, dışarı atılan şey bir nevi zehirdir. Amacının bireyin mutluluğu (bu örnek durumda Barbara'nın ve yakınlarının mutluluğu) olduğunu söyleyebiliriz."[26]

Moreno'nun "Spontanite Tiyatrosu", doğaçlamayı; bireyin kendisini keşfi için önemli bir araç olarak görmektedir. Barbara'nın sahnede "şimdi ve burada" eyledikleri, kendisini tanımasını kolaylaştırmıştır. Kendisine benzeyen bir karakteri oynaması ile de içindeki zehri akıtmıştır. Doğaçlama, sahnede "şimdi"yi

---

[23] David Alfred Charles, **a.y.,** s.172.
[24] Dramatized newspaper.
[25] David Alfred Charles, **a.y.,** s. 99.
[26]Augusto Boal, **Arzu Gökkuşağı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu**, Çev, Fırat güllü, Sinem Yılancı, Ece Aydın, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008, s. 83.

yakalamanın aracı olarak kullanılmakta; fakat teatral bir gösteriden öte terapötik etki ön planda tutulmaktadır.

Görüldüğü gibi, Moreno, doğaçlama tiyatroyu, farklı bir alana taşımaktadır. Bir anlamda özgür doğaçlama tekniğini kullanarak, bireylerin "an"ı yakalamalarını sağlamıştır. Fırat Güllü, "Augusto Boal ve Tiyatronun Teröpatik Kullanımı" başlıklı yazısında, Moreno'nun tiyatro ile ilgilenen bir psikolog olduğunu ve amacının "bireylere rahatsızlık veren bastırılmış duygu ve düşüncelerin açığa çıkarılması ve bunlarla bütünleşme yoluyla kişisel bütünlüğün sağlanması" olduğunu belirtmektedir. Güllü, ayrıca, Moreno'nun özneyi ve onun iç hesaplaşmalarını merkeze alan teknikleri ön plana çıkarmayı tercih ettiğini de söylemektedir.[27] Bilinen; bu tekniklerin hepsinin doğaçlamaya dayanan bir yapıda olmasıdır. Sonuç olarak; Moreno, "Spontanite Tiyatrosu" ile doğaçlama tiyatronun yeni ve modern bir formunu yaratmıştır.

2.2.2. Viola Spolin ve "Oyun"

Viola Spolin (1906-1994), 20. yüzyılın ilk yarısında doğaçlamaya farklı bir yaklaşım getiren belli başlı tiyatro insanlarından biridir. Doğaçlamaya getirdiği yeni yaklaşım, Spolin'in "oyun"a getirdiği yeni yaklaşımın bir sonucudur. Erkan Uyanıksoy, "Viola Spolin'in Tiyatro Anlayışı ve Dramayı Kullanımı" başlıklı tezinde, Spolin'in doğaçlama çalışmalarının çıkış noktasını "oyun" düşüncesinden aldığını belirtmektedir.[28] Spolin'in doğaçlama çalışmaları "oyun"u kapsamaktadır. "Oyun" düşüncesi, Spolin'in çalışmalarının esas noktasını oluşturmaktadır. Spolin'in "oyun" düşüncesini kazanmasında sosyolog Neva Leona Boyd'un önemli bir etkisi bulunmaktadır. Öğrencisi olduğu sosyolog Neva Leona Boyd'un çocuklarla yaptığı çalışmalar, Spolin'in "oyun" düşüncesini geliştirmesi bakımından önemli bir deneyim olmuştur ve 1924 yılından itibaren Spolin de çocuklarla çalışmaya

[27] Fırat Güllü, "Augusto Boal ve Tiyatronun Teröpatik Kullanımı", (çevrimiçi) http://mimesis-dergi.org/?p=2553 , Mart 2010.
[28] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 34.

başlamıştır. Jeffrey Sweet, “Anında Harika Bir şey”[29] adlı kitabında, Spolin’in, Neva Boyd’dan etkilenerek, tiyatroya başka bir yaklaşım getirdiğini belirtmektedir.[30] Boyd’un çalışmasının özünde “oyun”un yapıcı potansiyelinin farkında olmak olduğunu belirten Jeffrey Sweet, Spolin’in katkısının da, yaratıcılığı destekleyen yeni oyunlar oluşturması olduğunu, bu oyunların kendini ifade etme ve kendinin farkında olma konusunda katalizör görevi gördüğünü belirtmektedir.[31] Kadir Çevik de Spolin ile ilgili şu bilgilere yer vermektedir:

> “Viola Spolin’in çocuklarla çalışması Boyd’un ona bir hediyesi gibidir; kendi kurduğu ve oğlu Paul Silis’i de kattığı çocuk grubu ile çeşitli doğaçlama teknikleri ve alıştırmalar üstünde çalışır. Daha sonra ise Paul Silis ve Viola Spolin birlikte hem profesyonel hem de amatör oyuncularla birçok doğaçlama atölye çalışması yapmışlardır. Yıllar süren bu pratik çalışmalar 1963 yılında ilk teorik meyvesini vermiş ve uzun zaman dilimi içinde test edilmiş oyunlar ve alıştırmalar Viola Spolin tarafından ‘Tiyatro İçin Doğaçlamalar’ başlığı altında yayınlanmıştır. Eser tiyatro tekniklerini ve etkileşim tekniklerini içeren bütünlüklü, dizgesel bir yapıya sahiptir. Sosyal hayat ve teatral olan arasında doğrudan ilişkiler kuran çalışma, genel anlamda doğaçlama/doğaçlama tiyatro alanına ilgi duyanları ilgilendirdiği kadar öğretmenler için de önemli bir referans kitabı olarak değerlendirilmiş ve dünya ölçeğinde ilgi uyandırmıştır.
>
> Bu çalışma, doğaçlama için önemli bir kaynak olduğu kadar, doğaçlamanın uçsuz bucaksız denizinde yol gösterebilecek etkili bir el kitabıdır aynı zamanda: Açık ve anlaşılır biçimde aktarılan alıştırmaların ve oyunların alana ilgi duyanlara yol göstereceği kuşkusuzdur. Kitap aynı zamanda konvansiyonel tiyatrodan doğaçlamaya giden yolları gösteren, sahneleme sürecinin ön hazırlığından başlayarak sahneleme sürecini içine alan, doğaçlama ve sahnelemeyi birlikte değerlendiren bir yapıya da sahiptir.”[32]

Çevik’in sözünü ettiği “Tiyatro’da Doğaçlama: Eğitim ve Yönetme Teknikleri Elkitabı”[33] adlı eser, Spolin’in tiyatro düşüncesini anlamak için önemli bir rehberdir. Spolin’in tiyatro düşüncesinde doğaçlama, amaç değil araçtır. Spolin’in bu düşüncesini, Jeffrey Sweet’in Paul Sills ile yaptığı röportajdaki sözler de doğrulamaktadır. Sills, şunları söylemektedir:

---

[29] **Something Wonderful Right Away.**

[30] Jeffrey Sweet, **Something Wonderful Right Away**, 5. Basım, New York, Limelight Editions, 2003, s. xvii.

[31] **a.y.,** s. xvii.

[32] Kadir Çevik, “Tiyatro’da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro”, s. 53.

[33] **Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques**

> "Doğaçlama tiyatro ile çalışan herkes dönebilecekleri ve dönmek isteyecekleri özgür bir alanın olduğunu bilir. (…) Bireysel olarak doğaçlamayla ilgilenmiyorum. Herkesin çalışmalarını yapabileceği özgür alanın oluşturulması ve bu alanda ortaya çıkacak formlarla ilgileniyorum."[34]

Sills'in bu sözleri, Spolin'in doğaçlamaya bakışıyla paralellik göstermektedir. Spolin, doğaçlamayı süreç içinde kullanmakta; "oyun" ile neredeyse eşitlemektedir. Spolin için "oyun", özel bir yapıya sahiptir. Spolin, bu yapıyı keşfederek, tiyatroya uygulamıştır. Rob Kozlowski'nin "Şikago Tarzı Doğaçlama Tiyatro Sanatı: Uzun-form Doğaçlama için Kısa Yollar"[35] adlı kitabında, Spolin'in 1974 yılında "Los Angeles Times"a verdiği röportajda söyledikleri şu şekilde aktarılmaktadır: Spolin, oyunların gereklilikten ortaya çıktığını; yönetmekle ilgili bir problem olduğunda oyun ürettiğini, yeni bir problemle karşılaştığında yine bir oyun ürettiğini söylemektedir.[36] Spolin, gençlerle yaptığı bir provada oyuncuların romantik bir sahnede birbirine dokunmak konusunda utangaç olduklarını görmüş ve "Bu sözünle beraber kızın ellerini tut" veya "bunu söylemeden önce omzuna dokun" demek yerine, "Kontak" adında bir oyun üretmiştir. Bu oyunla beraber oyuncular, oyuna konsantre olmuşlardır ve birbirlerine dokunmak konusundaki utangaçlıkları ortadan kalkmıştır.[37] Spolin'e göre oyun, "doğal bir grup biçimini ifade eder ve bu doğal grup biçimi bize deneyim kazanmamız için ihtiyacımız olan özgürlüğü ve birliktelik duygusunu sağlar."[38] Spolin, "oyun"u; "şimdi ve burada" olması, kendiliğindenliği içeren bir yapıda olması sebebiyle de özel görmektedir. "Oyun" ve doğaçlama bu özellikler sebebiyle de eşitlenmektedir. Doğaçlamanın, "şimdi ve burada" olması, kendiliğinden olması, "oyun"un yapısında olanaklı kılınmaktadır. "Oyun", kendiliğindenliği içeren bir yapı içermektedir. Bu sebeple, "oyun"da "an" yaşanmakta, paylaşılmaktadır. Spolin'in oyunlarının "icat değil; keşif"[39] olduğunu söyleyen Paul Sills, bu sözüyle bir anlamda Spolin'in "oyun"larının, "oyun" kavramının tüm özelliklerini taşıdığını doğrulamaktadır.

---

[34] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. 18-19.
[35] **The Art of Chicago Improv: Short Cuts to Long-form Improvisation**
[36] Rob Kozlowski, **The Art of Chicago Improv: Short Cuts to Long-form Improvisation**, Lisa A. Barnett, Portmouth, Heinemann,2002, s. 3.
[37] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. xvii.
[38] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 34.
[39] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. 16.

Spolin, “oyun”un özelliklerini, kendi amacı doğrultusunda kullanmaktadır. Örneğin; “oyun” oynanırken alınan zevk, oyuncunun kalıplardan kurtulması için alan açmaktadır. Erkan Uyanıksoy, Spolin’in bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

> “Spolin oyun oynamadaki zevk unsuruna ve bu zevkle gelen özgürleşmeye çok önem verir. Zevk alma noktasından dolayı, insan oyun oynarken, aldığı hazla birlikte yeni bir şey öğrenmeye de otomatik olarak açık hale gelir. Oyun esnasında zihin de daha aktif ve daha özgürdür, bu nedenle ‘oyun’ oynayan katılımcı/oyuncu belirli bir durum karsısında çok daha esnek, yaratıcı ve yenilikçi olabilmektedir. Bu da oyuncuyu kalıplaşmış oyunculuk yaklaşımlarından kurtarır, oyuncuyu kendini daha rahat ifade edebileceği bir alana taşır.”[40]

Spolin, oyuncuyu “kalıplaşmış olan” her durumdan “oyun” sayesinde kurtarmayı istemektedir; çünkü “oyun” içinde “o an”daki soruna/amaca odaklanılmaktadır. Bu sebeple, oyuncu/katılımcı, sorunu çözmek ya da amaca ulaşmak için “şimdi ve burada” “kendiliğinden” davranmaktadır. Oyun içindeki özgürlüğü sayesinde de, daha yaratıcı olabilmektedir. Nurhan Tekerek, Spolin’in “özgürlük” hakkındaki görüşlerine şu ifadelerle değinmektedir:

> “Çevreye en basit yönelişimiz bile yerleşik otoritenin onaylayan yargı ya da yorumlarına duyulan gereksinimle ketlenmektedir. Ya onaylanmayacağımızdan ürküyoruz ya da dışarıdan gelen yargı ya da yorumları tartışmasız kabul ediyoruz. Onaylama/ Onaylamamanın, çaba ve konumların yasal düzenleyici haline geldiği ve çoğu zamanda sevginin yerine geçtiği bir kültürde, kişisel özgürlüklerimiz ortadan kalkar, silinir. Başkalarının kaygılarıyla şaşkına dönmüş bir halde, üretici olmadan, öncelikle sevilebilme isteği ve reddedilme korkusuyla her gün oradan oraya sürükleniriz. Doğuştan ‘iyi’ ya da ‘kötü’ olarak sınıflanarak Onaylanma/ Onaylanmamanın ürkütücü tehditleri altında öyle eziliriz ki, yaratıcılık açısından tutuklaşırız. Başkalarının gözleri ile görür, başkalarının burunlarıyla koku alırız.”[41]

Spolin, oyuncuların/katılımcıların, “başkalarının gözleri ile gören, burunlarıyla koku alan” kişiler olmaması için kalıplaşmış olanın karşısına, “oyun” ile çıkmaktadır. Oyunculuk çalışmalarındaki doğaçlamayı kullanımı, “oyun”larla olanaklı kılınmaktadır. Erkan Uyanıksoy, Spolin’in oyuncularla çalışmalarını şu sözlerle belirtmektedir:

---

[40] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 35.
[41] Selda Ergün’den aktaran Nurhan Tekerek, **a.y.,** s. 65-66.

> "Duyarlı ve her duruma hazır hale gelebilmeleri için çalışmalarda alışılmadık doğaçlamalar yapar, sürekli oyuncusunu şaşırtarak onun zihninin diri kalmasını ve her an duyarlı olabilmesini sağlamaya çalışır. Oyuncu, içinde bulunduğu uzama karşı da duyarlı olmalıdır. Uzamın farkında olmalı, çevreyle etkin bir iletişim içinde olmalıdır."[42]

Spolin, doğaçlamayı, iletişim için hiçbir aracıya ihtiyaç duymamak olarak tanımlamaktadır.[43] Bu iletişim ile kastedilen, oyuncular arasındaki iletişim olduğu kadar, oyuncu-seyirci arasındaki iletişimdir de. Spolin, bu ilişkinin dolaysız olması gerektiğini savunmaktadır.[44] Erkan Uyanıksoy, Spolin'in seyirci ile ilişkisi şu şekilde anlatmaktadır:

> "Spolin oyuncunun oyuncu olduğu ve sahnede seyirciye bir şey oynadığı bilincini hiç yitirmemesini ister. Oyuncu kendisini oynadığı oyun kişisi, sahneyi de oyunun geçtiği yer olarak 'varsaymamalıdır'; varolan gerçeğin bilincinde olmalı, kendisinin oyuncu olarak oynadığı karakteri yansıladığını, oranın bir sahne olduğunu, her şeyin dekor olduğunu ve nihayetinde bir 'oyun' oynandığını hep bilmelidir ve bu gerçeği yansıtmalıdır oyuncu, varsayılanı değil. (…) oyuncu seyircinin varlığının hep bilincinde olmalıdır. Seyirci oyunun bir parçası, oyunu oluşturan unsurlardan biri olarak algılanmalıdır. Seyirci oyuncunun bir nevi partneridir ve oyuncu oyununu oluştururken, seyirci karsısında doğaçlama yaparken seyircinin tepkilerini dikkate almalı, bu tepkilere göre oyununu şekillendirmelidir."[45]

Spolin, seyirciyi aktif kılacak denemelerde de bulunmuştur. Çocuklarla çalıştığı oyunların nasıl işlediğini herkese göstermek için, oyunlar için seyircilerden bazı yönelimler almıştır. Bir grup çocuk doğaçlamacı, seyircinin yönelimleriyle, oyunlarını oynamışlardır. Bu denemelerde, doğaçlama; gösteriye dönüşmemiş, "oyun"un her durumdaki işlerliğini kanıtlamak için kullanılmıştır. Burada seyirci, yönelimiyle, seyirci-oyuncu ayrımını ortadan kaldırarak, doğaçlamaya ortak olmaktadır. Seyirci, "şimdi ve burada" olan hakkında söz sahibi olmakta; oyuncu da, beraber paylaşılan "an" içinde seyircinin varlığını unutmamaktadır. Spolin, "şimdi ve burada" olmanın gerekliliğini "sporcu" ları örnek vererek anlatmaktadır. Spolin'e göre; sporcular, oyun sırasında oyunun içindedirler ve tüm tiyatro oyuncuları da sporcular gibi oyun sırasında "burada ve şimdi" olmalıdırlar.[46] "Spor"a ait olan

[42] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 33.
[43] Viola Spolin, **a.y.,** s. 361.
[44] Viola Spolin, **a.y.,** s. 357.
[45] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 34.
[46] David Alfred Charles, **a.y.,** s. 26.

kavramların kullanılması yalnızca Spolin'e özgü değildir. Amy E. Seham, beysbol, basketbol ve futboldaki imgelerin Spolin ve diğer doğaçlama öğreticileri tarafından "şu anda" olmanın gerekliliğini açıklamaya çalışırken uzun süre kullanıldığı belirtmektedir.[47]

Spolin'in doğaçlama için yaptığı başka bir tanım ise şu şekildedir: "oyun oynamak"[48] ve Spolin, "Tiyatro'da Doğaçlama: Eğitim ve Yönetme Teknikleri Elkitabı" adlı kitabına şu cümlelerle başlamaktadır: "Herkes oynayabilir. Herkes doğaçlayabilir."[49]. Bu sözler, Spolin'in oyun ve doğaçlama arasında kurduğu bağın ne kadar kuvvetli olduğunu kanıtlar niteliktedir. Spolin'in oyunları, doğrudan doğaçlamaya dayanmaktadır; çünkü doğaçlamanın özellikleri, oyunun yapısında en saf haliyle ortaya çıkmaktadır. "Oyun" tamamen "doğaçlama" olmaktadır. Spolin'in bu "oyun" düşüncesi "modern doğaçlama tiyatro"nun da çıkış noktasını oluşturmaktadır. Amy E. Seham, klasik doğaçlama komedinin yapısının, Spolin'in öğretileriyle başladığını belirtmektedir.[50] Spolin'in oyun oynamayı, doğaçlamayla eş tutan düşüncesi, teatral bir gösteriye dönüştürüldüğünde de "modern doğaçlama tiyatronun" ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır.

2.3. Modern Doğaçlama Tiyatronun Gelişimi

Modern doğaçlama tiyatro, 1955 yılından itibaren Amerika'dan başlayarak geniş bir alana yayılmıştır. Zaman içinde yapısındaki temel özellikleri yitirmeden form değiştirmiştir. Modern doğaçlama tiyatro, üç ayrı formda karşımıza çıkmaktadır: "Şikago Tarzı" doğaçlama tiyatro, "Ezilenlerin Tiyatrosu" ve "Playback Tiyatrosu". Bu formlar, yaratıcılarının tiyatro anlayışına uygun bir dönüşüm geçirmişler; fakat sahne üzerinde "bir oyun kurmak için" doğrudan kullanılan doğaçlamaya dayalı yapılarını korumuşlardır.

[47] Amy E. Seham, **Whose Improv Is It Anyway? Beyond Second City,** University Press of Mississippi, 2001, s. 37.
[48] Viola Spolin, **a.y.,** s. 361.
[49]" Everyone can act. Everone can improvise", Viola Spolin, **a.y.,** s. 3.
[50] Amy E. Seham, **a.y.,** s. xxiv.

2.3.1. Şikago Tarzı Modern Doğaçlama Tiyatro

> "1955 yılıydı. Allen Ginsberg, beatnik seyircilerine "Uluma"yı okuyordu; Rosa Parks, otobüste beyaz bir adama yer vermeyi reddediyordu; Elvis Presley, siyah bir adam gibi rock yapan, beyaz bir adam olarak hit oluyordu; ve Şikago'da "Compass" oyuncuları ilk doğaçlama performanslarını sunuyorlardı."[51]

Amy E. Seham, 1955 yılıyla ilgili yukarıdaki bilgileri vermektedir. "Compass" oyuncuları, "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatronun ilk örneklerini 1955 yılında vermişlerdir. David Shepherd'in Viola Spolin'in oğlu Paul Sills ile kurucusu olduğu "Compass" ile ilgili David Patton'un "Harold ile Doğaçlamanın Pedagojisi ve Etiği"[52] adlı yüksek lisans tezinde şu bilgiler verilmektedir:

> "Compass, ilk doğaçlama tiyatro olarak bilinmektedir; çünkü doğaçlamanın profesyonel bir performansta modern anlamda ilk kullanılışıdır.(…)İlk defa profesyoneller, seyirci önünde düzenli olarak doğaçlama oyunlar oynamışlardır."[53]

"Compass"ın kurucularından biri olan David Shepherd'in tiyatroya bakışı, "Compass" oyuncularının doğaçlamaya başvurmasını sağlamıştır. David Shepherd, modern "Commedia" yapmak istemektedir.[54] Shepherd, popüler tiyatro yaparak, seyircisinin güncelini yakalayacağını ve performans boyunca dikkatlerini uyanık tutabileceğini düşünmektedir. Rob Kozlowski, Shepherd'ın şu sözlerine yer vermektedir:

> "İşçi sınıfı için yazılan herhangi bir tiyatronun orta sınıfın ifadesi olan günümüz tiyatrosundan daha basit formları kullanması gerektiğini düşünüyorum. Ben, işçi sınıfının Ibsen veya Arthur Miller stilinde yazılmış bir oyun süresince uyanık tutulabileceğine inanmıyorum."[55]

---

[51] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 5.
[52] **The Pedagogy and Ethics of Improvisation Using Harold**
[53] David Patton, **The Pedagogy and Ethics of Improvisation Using Harold,** (çevrimiçi) , http://digarchive.library.vcu.edu/dspace/bitstream/10156/1565/1/pattondd_thesis.pdf, Nisan 2010, s. 16-17.
[54] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. xvi.
[55] Rob Kozlowski, **a.y.,** s. 12.

Shepherd, bu düşüncesini öncelikle işçilere yapmayı planladığı tiyatro gösterisi için geliştirmiştir. "Compass"da da aynı görüşle hareket etmiştir. Jeffrey Sweet'in de belirttiği gibi; Shepherd, Brecht tarzı kabare ile "Commedia"yı birleştirerek yeni bir form yaratmıştır.[56] Shepherd, "Compass" için "oyun" ararken, istedikleri tarzda bir oyun bulamamış ve "senaryo oyun"[57] adını verdikleri, doğaçlamalarla ana hatları belirlenen oyunların sahnede doğaçlanmasına dayanan bir form geliştirilmiştir. Bu form sayesinde, oyuncular, oynayacakları oyunları kendileri oluşturacaklardır. Oyuncular bir araya gelip, doğaçlamalarla yeni oyunlar oluşturmaktadırlar. Oyun, ana hatlarıyla yazılarak, sahnede doğaçlanmaktadır. Bu yazılı metin "Commedia dell'Arte"deki kanavaya karşılık gelmektedir.

"Compass" oyuncuları, sadece "senaryo oyun"u oynamamaktadırlar. Performanslarına, "yaşayan gazete"[58] adını verdikleri doğaçlamaya dayanan bir formla başlamaktadırlar. Jeffrey Sweet, "yaşayan gazete"yi; sanki bir senaryoymuş gibi günlük gazetenin oyuncular tarafından okunması, canlandırılması olarak tanımlamaktadır.[59] "Compass" oyuncuları, "yaşayan gazete" ile kendi seyircisinin güncelini yakalamaktadır. Ayrıca bu form, Shepherd'in politik bir halk tiyatrosu yapma düşüncesinin de önemli bir taşıyıcısı olmaktadır. Rob Kozlowski, "Compass"ın politik ve teatral amaçlara dayanan bir komedi yaratmak amacıyla kurulduğunu belirtmektedir.[60] Amy E. Seham da "Compass" oyuncularının doğaçlama yoluyla yeni bir oyunculuk metodu geliştirmek, yeni seyirciyi kabare atmosferiyle etkilemek ve senaryo formatıyla yeni oyunlar oluşturmak için yola çıktıklarını belirtmektedir.[61] Doğaçlamaya dayalı bir oyunculuk anlayışını benimseyen "Compass"ın doğaçlama oyuncusunun eğitimi konusundaki eksiğini Paul Sills tamamlamıştır. Paul Sills, Viola Spolin'in oyunlarını, "Compass" oyuncularının eğitiminde kullanmıştır. Bu oyunlar daha sonra gösteriye dâhil edilmiştir. Doğaçlama, sahnede doğrudan kullanılmış ve teatral bir gösteriye dönüştürülmüştür. Seyirciden alınan yönelimlerle sadece "oyun"un kurallarına

[56] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. xvi.
[57] Scenario play.
[58] Living newspaper
[59] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. xxiv.
[60] Rob Kozlowski, **a.y.,** s. 8.
[61] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 10.

uyarak oynayan oyuncu, özgür doğaçlama tekniğini kullanmaktadır. “Compass”, Viola Spolin’in oyunlarını sahnede gösteri amaçlı kullanarak, doğaçlama tiyatroyu başka bir forma çevirmiştir. Kanavası önceden belli olan bir yapının içinde yapılan doğaçlamalar, “Compass” ile birlikte seyirci yönelimiyle sadece oyunun kurallarına uyularak yapılmıştır. Doğaçlama tiyatronun bu yapısı, oyuncuların “yıldızlaşması”na sebep olmuştur. Viola Spolin, oyunların “yetenek” faktöründen bağımsız olduğunu, “Herkes oynayabilir. Herkes doğaçlayabilir” sözüyle anlatmaktadır ve bu sebeple; “Compass” oyuncularının, oyuncu eğitimi için oluşturduğu oyunları gösteri amaçlı kullanmalarını ilk zamanlarda onaylamamıştır.[62] Amy. E. Seham, “Compass”ın gittikçe büyüyen ününün, başarılı performans standardını yükselttiğini ve bunun oyuncuların üzerinde bir baskı yarattığını belirtmektedir.[63] Bu, Spolin’in sürece dayalı olan tiyatro düşüncesine terstir. Nitekim Spolin, oyuncunun “başarı”ya odaklı bir çalışma içinde olmaması gerektiğini düşünmektedir.

Spolin’in oyunlarının sahnede doğrudan kullanılmasıyla şekillenen “Şikago tarzı doğaçlama tiyatro”, “Compass”, 1957’de kapandıktan sonra gelişimini St. Louis’de Ted Flicker yönetimindeki şubesinde devam ettirmiştir. Ted Flicker’ın doğaçlamaya bakışı, David Shepherd’dan farklıdır. Amy. E. Seham; Ted Flicker ve Elaine May’in doğaçlamayı özel doğaçlama ve kamusal doğaçlama olarak ikiye ayırdıklarından söz etmektedir.[64] Flicker, özel doğaçlamanın, insanın içindeki yaratıcılığı ortaya çıkarma amacı taşıdığını, sınıf ve atölyelere ait olduğunu; fakat bu tür doğaçlamanın seyirci için sıkıcı olduğunu belirtmektedir.[65] Özel doğaçlama, süreç odaklıdır. Bir anlamda, gösteriyle sonlanmayan bir tiyatro çalışmasında, oyuncunun yaratıcılığının kaynağı olarak kullanılmaktadır. Kamusal doğaçlamada ise, seyirci unsuru önem kazanmaktadır. Esas olan, oyuncunun yaratıcılığı değil; seyircinin “beğeni”sidir.

> “Onların (Flicker ve May) tanımlarına göre, kamusal doğaçlama “her şeyden önce eğlendirmelidir”.”[66]

---

[62] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 10.
[63] **a.y.,** s. 15.
[64] **a.y.,** s. 16.
[65] **a.y.,** s. 16.
[66] **a.y.,** s. 16.

Flicker, eğlencenin yoğunlaştırılması için yapısal bazı değişiklikler yapmıştır. Seham, Flicker'in oyuncularının günlük kıyafetler yerine tek tip görünmelerini sağlayacak siyah ve beyaz kıyafetler giydiğini belirtmektedir. Oyuncuların (özellikle kadınların) dış görünüşü, eğlenmeyi arttırıcı bir unsur olarak değiştirilmektedir. Flicker, doğaçlama oyunlara zaman sınırını da getirmiştir ve doğaçlamaların içinde şakaların olmasını ve güldürmek için oynanmasını onaylamıştır.[67] Flicker ve May, sahne üzerinde doğrudan kullanılan doğaçlama için kurallar bulmuşlardır. Bu kurallar, doğaçlama konusundaki başarısızlığının en aza indirgenmesine hizmet etmektedir. Başka bir oyuncunun oluşturduğu gerçekliği reddetmeye veya yalanlamaya yasak getirilmiştir.[68] Rob Kozlowski, bu kuralı şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Doğaçlamanın temel felsefesini en iyi tanımlayan iki kelime: "Evet ve"dir."[69]

"Evet ve"[70], doğaçlamada bir oyuncunun kurduğu gerçekliği kabul edip, bu gerçekliği devam ettirmesi anlamına gelmekte, bu yanıyla modern doğaçlama tiyatronun en önemli kurallarından biri olarak sayılmaktadır. Çevik, bu kural ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> "Doğaçlama yapan oyuncuların birbirlerini bloke etmemeleri yine en önemli sayılabilecek kurallardandır. Örnek: A. " Bu durakta durmak yasaktır. Hadi kardeşim başka yerde bekle." B. "Burası durak değil lokanta." Bu türden bir blokaj, yapılan doğaçlamanın ölü doğmasına neden olur. Yani ilk cümle doğru gelmeli ve partnerin ifade ettiği zaman dilimi, yer, önerdiği rol kabul edilerek hareket edilmelidir."[71]

Flicker ve May, doğaçlama ile ilgili bilgileri sistematik hale getirmişler ve bu yolla doğaçlama tiyatro eğitimi için de önemli bir başvuru kaynağı oluşturmuşlardır. David Shepherd, Ted Flicker'ın sadece eğlenceyi hedefleyen gösterisini izledikten sonra, bu yapıdan rahatsız olmuş ve Flicker ile yollarını ayırmıştır.

---

[67] **a.y.,** s. 16.
[68] **a.y.,** s. 16.
[69] Rob Kozlowski, **a.y.,** s. 2.
[70] Yesand.
[71] Kadir Çevik, "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 58.

1959 yılında Paul Sills, Bernie Sahlins ve Howard Alk, "The Second City" adını verdikleri bir tiyatro kurmuşlardır. David Patton, "The Second City"nin ilk zamanlarındaki gösterilerin, "Compass"dakine benzer taslak revü içerdiğini, daha sonraları ise seyirci yönelimlerine dayanan tamamen doğaçlama olan bir bölümün de gösteriye dâhil edildiğini belirtmektedir.[72] Jeffrey Sweet, tamamen doğaçlamaya dayanan bu bölümün nasıl işlediğine dair bilgilere yer vermektedir: Oyuncular sahneye gelip, kendilerini tanıtmaktadırlar, daha sonra içlerinden biri sunucu olarak ortaya çıkmakta ve seyircilere bazı kategoriler söylemektedir. Seyircilerin bu kategorilere ait olarak söyledikleri arasından her kategori için bir yönelim seçilmektedir. Bu kategoriler (aktivite, mekan, gerçek kişi adları, vb.) oyuncuların doğaçlamaları için yönlendirici olmaktadır. Tüm yönelimler alındıktan sonra oyuncular sahne arkasında bu yönelimler doğrultusunda beyin fırtınası yapmaktadırlar. Ortak karar verildikten sonra, sahne sorumlusu taslağı piyaniste ve yönetmene vermektedir. Yaklaşık 45 dakika boyunca oyuncular, sahnede doğaçlama yapmaktadır.[73] "The Second City"i diğer doğaçlama tiyatrolardan ayıran özellik: doğaçlama ile ortaya çıkan ürünün, daha sonra provalarda iyileştirilerek, tekrar seyirciye sunulmasına dayanan gösteri içeriğine sahip olmasıdır. Seyircinin verdiği yönelimlerle kurulan oyunlar, gösteriden sonra eleştirilmekte ve daha "iyi" hale getirilmek için prova edilmektedir.[74] Doğaçlamayı, bir araç olarak kullanan "The Second City", doğaçlama ile bir oyunun oluşması sürecine seyircisini dâhil etmektedir.

"The Second City"de de belli oyuncular, tıpkı "Commedia dell'Arte"de olduğu gibi, belli tipleri oynamaktadırlar. Amy E. Seham, "The Second City"nin kurucularından biri olan Howard Alk'ın oyuncuların genel olarak temsil ettikleri tipler ile ilgili şu sözlerine yer vermektedir:

> "Gene Troobnick enayidir, Andy Duncan bütün Amerikan erkek çocuklarıdır ve Severn Darden çılgın adamdır."[75]

---

[72] David Patton, **a.y.,** s. 18.
[73] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. xxxvii-xxxviii.
[74] **a.y.,** s. xli.
[75] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 19.

Aynı oyuncuların aynı tipleri oynaması, daha doğru bir ifadeyle belli tipleri temsil etmesi, özgür doğaçlama tekniğinin bir sonucudur. Amy E. Seham, anında "tanınabilir" bir tip yaratma baskısı altında, basmakalıp etnik özellikleri benimsemenin kolay olduğunu belirtmektedir.[76] Bu sebeple, özgür doğaçlama tekniği ile oynanan oyunlarda kalıplaşmış olana başvurulmaktadır. "The Second City"nin doğaçlama tiyatro yöntemleri ve ideolojisi hakkında eğitim verilmiş olan yeni oyunculardan, yeni bir şey üretmeleri beklenmemektedir: İlk topluluktan kalan bir gösteriyi doğaçlamaları istenmektedir. Böylece, oyuncuyu öne çıkaran bir yapı ortaya çıkmaktadır. Önemli olan oynanacak olan oyun değil; kimlerin neyi nasıl oynayacağıdır.

"The Second City"nin doğaçlamayı ürün olarak değil, süreçte bir araç olarak kullanmasına tepki duyulması, doğaçlama tiyatronun yapısında bazı değişiklere yol açmıştır. 1963-1973 yılları arasında varlığını sürdürmüş olan Alan Myerson'un kurduğu "The Committee" de 1960'ların sonunda Del Close, daha sonra adına "Harold" denilecek bir doğaçlama tiyatro formuyla ilgili ilk denemelerini yapmaktadır. Bu yıllarda doğaçlama tiyatro, gelişimini hızlı bir şekilde sürdürmektedir: 1963 yılında Viola Spolin'in, "Tiyatro'da Doğaçlama: Eğitim ve Yönetme Teknikleri Elkitabı" adlı kitabı basılmış ve 1965 yılında Spolin ve Sills, Şikago'da "Game Theatre"ı kurmuşlardır.[77] Jeffrey Sweet'in "Anında Harika Bir şey" adlı kitabında ise, doğaçlama tiyatronun revü formunun ötesindeki olanaklarının keşfedilmesi için hissedilen gereklilik ile "Game Theatre"ın 1967 yılında kurulduğu belirtilmektedir.[78] "Game Theatre", "The Second City"nin doğaçlamayı revü formunda sunmasının karşısında yer almaktadır. Erkan Uyanıksoy, "Game Theatre" ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> "Bu toplulukla birlikte artık çalışmalarda tamamen Spolin'in temrinleri, alıştırmaları söz sahibidir ve doğaçlama oynanan oyunlarda seyirciler de oyuna katılabilmektedir."[79]

---

[76] **a.y.,** s. 19.
[77] David Alfred Charles, **a.y.,** s. 364.
[78] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. 11.
[79] Erkan Uyanıksoy, **a.y.,** s. 28.

Bu dönemde “Compass”ın kurucusu olan David Shepherd da doğaçlama tiyatro ile ilgili çalışmalarını sürdürmektedir. Jeffrey Sweet, 1978 yılında basılan “Anında Harika Bir şey” adlı kitabında, Shepherd’ın, o yıllarda doğaçlama oyuncularının oluşturduğu takımların yarışmasına dayanan “doğaçlama tiyatro olimpiyatı”[80] adını verdiği bir organizasyonla uğraştığını belirtmektedir.[81] David Alfred Charles, Shepherd’in “doğaçlama tiyatro olimpiyatı” ile ilgili ilk denemelerini yaptığı yılı 1974 olarak vermektedir.[82] Doğaçlama tiyatro, bu yıllarda iki grubun yarışmasına dayanan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. 1981 yılında Charna Halpern ve David Shepherd, “ImprovOlympic” adını verdikleri, “Second City”nin doğaçlamayı bir araç olarak kullanmasına karşı bir topluluk kurmuşlardır. Bu toplulukta, Shepherd, “Doğaçlama Tiyatro Olimpiyatı” düşüncesini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Amy E. Seham, Shepherd’ın düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır: Shepherd, adına “kimlik” dediği çeşitli meslek veya yaş gruplarını temsil eden oyunculardan takımların oluşturulmasını istemektedir.[83] İki takım on farklı oyun oynayacak ve seyircilerin verdiği oylarla, “kazanan” ya da “kaybeden” olarak nitelendirileceklerdir. Shepherd’in doğaçlama tiyatro ile spor arasında kurduğu ilişki, 1977 yılında Keith Johnstone tarafından da, Viola Spolin’in “oyun”larından habersiz olmasına rağmen, “oyun”a dayalı bir yapı olarak ortaya çıkarılmıştır. Keith Johnstone, iki takımın doğaçlama oyunlar oynayarak yarışmasına, “Tiyatro Sporu”[84] adını vermiştir. Keith Johnstone, “Hikaye Anlatıcılar için Doğaçlama”[85] adlı kitabında, bu formu oluştururken, profesyonel güreşten etkilendiğini ve güreşin şimdiye kadar gördüğü tek işçi tiyatrosu formu olduğunu, seyircinin buradaki coşkusunu “düz” tiyatroda bulamadığını belirtmektedir.[86]

Spor seyircisi ile tiyatro seyircisi Bertolt Brecht tarafından da karşılaştırılmıştır. 1926 yılında Bertolt Brecht, “Daha Çok İyi Spor”[87] adlı bir yazı yazmıştır. Zehra İpşiroğlu,

---

[80] Improv Olympics.
[81] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. 1.
[82] David Alfred Charles, **a.y.,** s. 365.
[83] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 45.
[84] TheatreSport.
[85] **Impro for Storytellers**
[86] Keith Johnstone, **Impro for Storytellers**, London, Faber and Faber, 1999, s. 1.
[87] Mehr guten sport

“Tiyatroda Devrim” adlı kitabındaki “Spor Tiyatrosu” başlıklı yazısında, Brecht’in spor ve tiyatro arasında kurduğu ilişkiyi şu sözlerle anlatmaktadır:

> “Brecht “Daha Çok İyi Spor”(Mehr Guten Sport) adlı yazısında, kendisini bu yapay tiyatro havasının büyüsüne kaptıran izleyicinin yerine, eğlenmek, hoş vakit geçirmek amacıyla bir boks maçına katılan izleyici örneğini getirir. İyi bir spor izleyicisi oyunu kuralları gözden yitirmeden ve yan tutmadan izleyen, birlikte düşünen, tartıp yargılayan, kısaca spordan anlayan uzman kişidir.(…)Nasıl bir spor izleyicisi bir boks maçını spor olarak izlerse, tiyatro izleyicisinin de sahnede gördüklerini bir sanat yapıtı olduğu bilincini yitirmeden izlemesi gerekir.”[88]

Brecht, yaptığı bu karşılaştırma ile nasıl bir seyirci istediğini anlatmaktadır. Yaptığı denemelerle de, bu seyirciyi oluşturmayı hedeflemiştir. Keith Johnstone da spor seyircisinin coşkusunu, tiyatro seyircisinde yakalamak için doğaçlama tiyatroya yapısal bazı değişiklikler getirmiştir. Spora ait olan yapıyı tiyatroya uygulamıştır. Keith Johnstone, bir “Tiyatro Sporu” gecesini şu şekilde anlatmaktadır: Açılış müziği başlar; takip ışığı, skor bordun önünde duran MC[89] nin üzerindedir; MC, seyirci ile konuşarak ısınmayı sağlar (örneğin; seyirciden Meksika dalgası yapması istenebilir); boyunlarında bisiklet kornası (kornalar, sıkıcı oyunlarda çalınmaktadır) asılı olan üç yargıç oyun alanını çevreleyen çukurda oturur; takımlar sahneye çağırılır; MC, takım kaptanlarını ve bir yargıcı çağırarak para atışı yapar ve yarışma, meydan okuma başlar.[90] 1998 yılında Kanada’da “Uluslararası Tiyatro Sporu Enstitüsü”nü kuran Johnstone, geliştirdiği doğaçlama tiyatro formları –örneğin; tiyatro sporu- için lisans vermektedir. Kadir Çevik, H. W. Nickel’in, Johnstone için yaptığı eleştirilere şu şekilde yer vermektedir:

> “Nickel, Johnstone’un icat ettiğini söylediği oyunların büyük bir çoğunluğunun oyun pedagogları tarafından kullanılmakta olduğunu ifade etmekte, bu oyunların birçok varyasyonlarının olduğunu ve bu varyasyonlardan hareketle yeni oyun biçimlerinin doğaçlamalar sırasında tesadüfen ortaya çıktığını yazmaktadır. Oyunların farklı biçimde ele alınışına birçok örnek vermektedir, işte onlardan biri: Johnstone tarafından geliştirildiği bilinen Daktilo oyununun aslında Luserke tarafından okulda oynandığını ve bu oyun vasıtasıyla ders anlatıldığını aktarmaktadır. Johnstone’un oyununda bir oyuncu yüksek sesle bir öykü yazmaya başlar, öykü belli bir aşamaya gelince oyuncular anlatılan öyküyü oynamaya başlarlar. Giderek anlatan ve oynayanlar birbirlerine müdahale ederek oyunu sürükler ve finale ulaştırırlar.

[88] Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, 2. Basım, Çağdaş Yayınları, 1995, s. 33.
[89] Kabare Sunucusu: Master Of Ceremonies
[90] Keith Johnstone, **a.y.,** s. 2-4.

> Luserke'de ise öğretmen, bilinen bir öyküden yola çıkarak, o öyküden kısa bir bölüm anlatır ve öğrencileri giderek oyunun içine sokar ve onların doğaçlama yaparak devam etmelerini sağlar. Bu oyun örneğinde görüldüğü gibi oyunlar farklı biçimleriyle zaten varlar. Nickel teatral yarışmanın çok daha önce antik Yunanda var olduğunu ve aslında tiyatro sporunun daha önceden Luserke tarafından keşfedildiğini ifade eder. Faxenraten Luserke'nin geliştirdiği yarışmaya ve doğaçlamaya dayanan bir oyundur. Buradan hareketle Nickel, Johnstone'un oyunları ve formatları için telif istemesini doğru bulmaz."[91]

1980'lerden sonra Johnstone'un "Tiyatro Sporu" ve geliştirdiği doğaçlama tiyatro formlarından ("Goril Tiyatrosu"[92], "Micetro Doğaçlama"[93] ve "Yaşam Oyunu"[94])[95] etkilenen yeni formlar oluşturulmuştur. Örneğin; Dick Chudnow, 1980'lerin ortalarında "Komedi Sporu"[96] adını verdiği bir doğaçlama tiyatro formu geliştirmiştir. Dick Chudnow, "Komedi Sporu"nu şu sözlerle tanımlamaktadır: "Komedi Sporu, spordur. Kahkahalar için bir yarış."[97] "Komedi Sporu", güldürmek için doğaçlamanın araç olarak kullanıldığı bir doğaçlama tiyatro formudur. Chudnow, spor terminolojisindeki bazı kelimeleri kendi yarattığı formda kullanmıştır: şov yerine maç, seyirci yerine taraftar, tiyatro yerine arena ya da stadyum, aktör yerine oyuncu veya atlet.[98] "Komedi Sporu", "Tiyatro Sporu"ndan etkilenmiş; fakat farklı bir düşüncenin üzerine geliştirilmiştir. Dick Chudnow, "güldürmek" amacıyla spor yapısının içinde kendiliğindenlik özelliğini taşıdığı için doğaçlamayı bir araç olarak kullanmıştır. Seham, Chudnow'un görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır: Chudnow, "Komedi Sporu"nun apolitik olduğunu, insanlara mesaj vermekten daha önemli olan şeyin onları güldürmek olduğunu, söylemektedir.[99] Chudnow, "Komedi Sporu"nun ne sanat ne de "hakiki" doğaçlama olduğunu söylemektedir, tekniğine komedi ve doğaçlama kelimelerinin birleşimi olan "comprovisation"[100] adını vermiştir.

---

[91] Kadir Çevik, "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 54-55.
[92] Gorilla Theatre.
[93] Micetro.
[94] Life Game.
[95] David Alfred Charles, **a.y.,** s. 111.
[96] ComedySportz.
[97] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 79.
[98] **a.y.,** s. 81.
[99] **a.y.,** s. 86.
[100] Comedy ve Improvisation.

1980'lerde "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatro; David Shepherd ve Charna Halpern'in kurduğu "ImprovOlympic" adlı gruba katılan Del Close'un "Harold" adını verdiği bir formla gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatro, Viola Spolin'in ve Keith Johnstone'un geliştirdiği oyunlara dayanan bir yapıyla varlığını sürdürürken; Del Close, doğaçlamanın başlı başına bir sanat olabileceği görüşüyle, "Harold"ı geliştirmiştir. "Harold", Charna Halpern'in "Zaman Çizgisi"[101] adını verdiği doğaçlama tiyatro oyununun parçalı yapısı esas alınarak geliştirilmiştir. "Harold"ı diğer doğaçlama tiyatro formlarından ayıran, uzun süren bir yapıya sahip olmasıdır. "Harold" sahnede seyircinin yönelimiyle "ön hazırlıksız" doğrudan 30 dakikalık doğaçlamalara dayanmaktadır. Halpern, Close ve Johnson, ortak çalışmalarında "Harold"ın nasıl oynandığı şöyle ifade etmektedirler: Seyirciden yönelim alınmakta ve "Harold"ın nasıl bir yapıya sahip olduğu anlatılmadan oyuna başlanmaktadır.[102] "Harold"ın genel yapısı şu şekildedir:

Açılış
1A
2A
3A
Grup Oyunu
1B
2B
3B
Grup Oyunu
1C
2C
3C[103]

Bu yapıya göre açılış yapılmakta ve yönelime uygun 3 farklı oyunun ilk bölümleri oynanmaktadır: 1A, 2A ve 3A; daha sonra ise grup oyunu oynanmakta ve grup oyunundan sonra 3 oyunun ikinci bölümleri oynanmaktadır: 1B, 2B ve 3B; tekrar bir grup oyunu oynandıktan sonra, 3 oyun sonlandırılmaktadır: 1C, 2C ve 3C.

1987 yılında Mick Napier tarafından "Annoyance Theatre"[104] kurulmuştur. Del Close'un "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatroya getirdiği yenilik, Mick Napier'i

[101] Time dash.
[102] Charna Halpern, Del Close, Kim "Howard" Johnson, **a.y.,** s. 133.
[103] Rob Kozlowski, **a.y.,** s. 32-33.

etkilemiştir. “Annoyance Theatre”; “The Second City” ve “ImprovOlympic” topluluklarının doğaçlamaya bakışına ve yapılarına alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Amy E. Seham, “Annoyance Theatre”ın görüşlerini şöyle açıklamaktadır: topluluk; hiyerarşiden, kuraldan, rekabetten, korkudan, ticari kaygıdan uzak doğaçlama tiyatro yapmak istemektedir.[105] “Annoyance Theatre”, 1989 yılında, doğaçlamalardan yazılan bir müzikalle, bir anlamda “ilk doğaçlama müzikal” ile seyircisiyle buluşmuştur. Bu müzikal 2000 yılına kadar sahnelenmiştir. Müzikaldeki besteler de provalarda doğaçlama olarak yazılmıştır.[106] Amy E. Seham, müzikaldeki şarkıların, Brecht-Weill müzikallerindeki şarkıların yapısına benzerliğinden bahsetmektedir: “Hapisteyiz” cümlesini ekip gülerek söylemektedir, şarkı sözleri korkunç; fakat ezgi canlı olmaktadır.[107]

Napier, “Şikago tarzı” doğaçlama tiyatro yapan grupların içinde ilk defa tüm oyuncuları kadın olan “Jane” adlı gruba da destek olmuştur. “Annoyance Theatre”ın öncülük ettiği bu gelişme, doğaçlama tiyatronun içinde seslerini fazla duyuramayan kadınların, siyahîlerin bu dönemde kendi doğaçlama tiyatro topluluklarını kurmalarını sağlamıştır. Doğaçlama tiyatroda, artık kurallar reddedilmektedir. “Evet ve” kuralının değişmezliği, şu sebeple ortadan kaldırılmıştır.

> ““Annoyance Theatre”, size “hayır” demek ve kararlı olmak için izin vermektedir. “Hayır” bir ödül olabilir- çünkü drama çatışmadır.”[108]

“Şikago tarzı” doğaçlama tiyatro”, 1955 yılından başlayarak günümüze kadar çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Temel olarak; “kısa form” ve “uzun form” olarak sınıflanabilecek yapılar sunmaktadır. Doğaçlama tiyatro eğitimi de, bu zaman zarfında, birçok değişikliğe uğramıştır. “The Second City”, klasik doğaçlama tekniklerini; “ImprovOlympic”, uzun form yapılarına uygun doğaçlama tekniklerini; “Annoyance Theatre” da kendine güveni, korkusuzluğu esas alan yaratıcılığı

---

104 Annoyance Theatre.
105 Amy E. Seham, **a.y.,** s. 124.
106 **a.y.,** s. 134.
107 **a.y.,** s. 135.
108 Amy E. Seham, **a.y.,** s. 154.

destekleyen doğaçlama tekniklerini, doğaçlama tiyatro eğitim programlarının içine yerleştirmişlerdir. [109] H.W. Nickel, bu süreci şu sözlerle özetlemektedir:

> "Boyd ve Spolin tarafından tetiklenen Amerikan doğaçlama tiyatro pratiği sadece bu iki önemli figürden etkilenmemiştir. Bu sürece Stanislawski'nin Amerika'ya giden öğrencilerini, Nazilerden kaçan Piscator'u, önce Almanya'ya iltica eden, sonra Amerika'ya giden, daha sonra ise İngiltere'de Dartington'da Cehov Stüdyoyu kuran Michail Cechov'u da katmak gerekir."[110]

Görüldüğü gibi, "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatro, sadece "Commedia dell'Arte" geleneğine yaslanmamış; birçok disiplinden etkilenerek gelişimini sürdürmüştür. Doğaçlama tiyatro grupları, kendilerinden önce kurulmuş olan tiyatro gruplarının doğaçlamaya, tiyatroya bakışlarıyla hesaplaşmış ve bu hesaplaşma sonucunda kendi formlarını yaratmışlardır.

2.3.2. Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu

Augusto Boal, 1931 yılında Brezilya'da doğmuştur. Tiyatro ile ilgili ilk çalışmalarını, 1956-1971 yılları arasında yönetmenliğini yaptığı, "Sao Paulo Arena Tiyatrosu"nda gerçekleştirmiştir. "Sao Paulo Arena Tiyatrosu"nda Stanislavski'nin geliştirdiği yöntemlere dayanan bir anlayış hâkimken, zamanla Boal'in de içinde bulunduğu topluluk, kendi oyunlarını yazmaya başlamıştır. Mehmet Murat Kemaloğlu'nun, "Brecht'in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, Boal'in "Sao Paulo Arena Tiyatrosu"ndaki çalışmaları şu şekilde ifade edilmektedir:

> "Boal ve arkadaşları SPAT bünyesinde başlangıçta Stanislavski'nin teorilerinin etkileri altında çeşitli çalışmalar yürütürler. Yapılan is en basit anlamıyla klasiklerin Stanislavskiyen bir üslupla yeniden yorumlanmasına yöneliktir. 1958'den sonra bu tarzda belli bir tıkanma yaşandığına karar verilir ve sahnede daha güncel sorunları işlemek amacıyla grup kendi oyunlarını kaleme almaya başlar; bu süreç grup içerisinden genç bir yazarlar kuşağının ortaya çıkışını sağlar. Boal ve arkadaşlarının 1960'larla birlikte üslupsal arayışlara başladığını görürüz; bu üslupsal arayış Joker

---

[109] **a.y.,** s. 214.
[110] H. W. Nickel'den aktaran Kadir Çevik, "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", s. 53.

> Tiyatrosu adı verilen tiyatroda oyun ve anlatı geleneklerini biraraya getiren ve kısmen seyircinin katılımına açık bir tarzın ortaya çıkmasına neden olur."[111]

1965 yılında gerçekleşen askeri darbe ile Boal ve arkadaşları, "spontan, eyleme yönelik, ajit-prop, korsan sokak gösterileri"[112] düzenlemeye başlamıştır. 1971 yılında da, Boal, yurtdışına gönderilmiştir. Boal, 1973 yılında Peru'daki "okuma-yazma seferberliği"nde görev almıştır. Paulo Freire'nin "ezilenlerin pedagojisi", bu seferberliğin yapısını oluşturmuştur. Kerem Karaboğa, "Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu" başlıklı makalesinde, Freire'in "ezilenlerin pedagojisi"ni şu şekilde özetlemektedir:

> "Freire'nin çıkarsamalarının ve deneyimlerinin ortaya çıkardığı yöntemin dört temel noktada "ezenlerin pedagojisi"ni tersdüz ettiği ve eskisinden bütünüyle farklılaşan yeni kavram ve öğelerle biçimlendiği söylenebilir. Bunlardan ilki, bilgilenme sürecinin, içerdiği konuların, yukarıdan aşağıya belirlenen bir müfredatla değil, sürece katılanların içinde bulundukları durum ve dünya ile ilişkileri göz önüne alınarak seçilmesi ve yanıtı ya da çözümü tam anlamıyla oluşturulamamış bir problem biçiminde sunulmasıdır. İkincisi, problemin çözümü doğrultusunda verilebilecek olası yanıtların, onlar için ya da onların yerine değil, bizzat ezilen-öğrenenlerle birlikte şekillenmesidir; dolayısıyla, öğreten konumu ağır basan kişi ya da kişiler arasından, klasik anlamdaki, her şeyi bilen ve öğrenenler yerine karar veren eğitici ya da lider tavırlarından vazgeçilmelidir. Problem tanımlamasında ve çözümünde dikey hiyerarşilerin yokluğu üçüncü öğeyi doğurur; öğrenme sürecinin aktif eyleyicileri olarak öğretmen-öğrenci ya da öğrenci-öğretmenler. Ve bütün bunlara bağlı olarak, sonuncusu, öğrenme süreci bilgi aktarımına değil, problemin nesneleştirilerek idrak edilmesine ve çözüm ya da çözümlerin deneyimleme yoluyla keşfine dayanır."[113]

Freire'nin yöntemlerini esas alan seferberlikte, tiyatro programını yürüten Boal, "Ezilenlerin Tiyatrosu"nu oluşturacak denemelerde bulunmuş; teknikler geliştirmiştir. Boal, bu süreci şu sözleriyle anlatmaktadır:

> "1973'te tiyatro temelli bir okuryazarlık projesi çerçevesinde çalıştığım Peru'da, eşzamanlı dramaturji diye adlandırdığım yeni bir tiyatro biçimini uygulamaya başladım. Eşzamanlı Dramaturji şunları içeriyordu: Çözüm bulmaya çalıştığımız bir

---

[111] Mehmet Murat Kemaloğlu, "Brecht'in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2005, s. 12.
[112] **a.y.,** s. 41.
[113] Kerem Karaboğa, "Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Ed. Yavuz Pekman, No: 2, İstanbul, İ. Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2003, s. 23.

> sorunu kayda geçiren bir oyun sunuyorduk. Oyun akışı bir kriz anına – başkahramanın bir karar vermesi gereken ana- doğru ilerliyordu. Bu noktada, oynamayı durduruyorduk ve seyircilere başkahramanın ne yapması gerektiğini soruyorduk. Herkes kendi önerisini yapıyordu. Ve sahnede oyuncular bu önerilerden her birini doğaçlıyorlardı."[114]

"Eşzamanlı Dramaturji", Boal'in, seyirciyi oyuncuya dönüştürme planında yer alan bir tekniktir. Viola Spolin'in herkesin oynayabileceği, doğaçlayabileceği sözüne paralel bir sözü Boal, "Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar" adlı kitabında şu şekilde ifade etmektedir: "Herkes oynar. Herkes bir oyuncudur".[115] "Ezilenlerin Tiyatrosu" bu düşünce üzerine kurulu bir yapı içermektedir:

> "Ezilenlerin Tiyatrosu, tiyatro kelimesinin en eski kullanımı bağlamında tiyatrodur. Bu tiyatroda tüm insanlar oyuncudur (oynarlar!) ve seyircidirler (gözlemlerler!). Onlar seyirci-oyuncudurlar."[116]

Bu, bir anlamda Freire'nin sözünü ettiği öğretmen-öğrenci ya da öğrenci-öğretmen dönüşümüne karşılık gelmektedir. Boal, seyirci-oyuncu ayrımının ortadan kaldırılabileceği teknikler geliştirmiştir. Bu tekniklerin çoğu doğaçlamaya dayanmaktadır; çünkü "Ezilenlerin Tiyatrosu", yapısı itibariyle "o an", "o yer", içindeki insanların sorunları, sorularıyla ilgilenmektedir. "Ezilenlerin Tiyatrosu" ile sorunlara çözüm bulunmamakta; "oynayabilen" herkesin, kendi çözümünü bulması için alan yaratılmaktadır. Bunun için seyirci, seyirci olarak kalmamalı, sürece aktif olarak katılmalıdır. Boal, seyirciyi oyuncuya dönüştürmek için dört genel aşama belirlemiştir. Bu aşamaların ilki aşağıdaki şekildedir:

> "Birinci aşama: Vücudu tanımak: Kişinin kendi vücudunu, onun sınırlarını ve olanaklarını, toplumsal yaşamdan kaynaklanan rahatsızlıklarını ve bunların rehabilitasyon olasılıklarını tanımasına yönelik bir dizi alıştırmayı içerir."[117]

Boal, birinci aşamada katılımcıların "vücutları"nı esas alan bir çalışma önermektedir. Boal, birinci aşamanın alıştırmalarının katılımcıların kas yapılarını "çözmek"

---

[114] Augusto Boal, **Arzu Gökkuşağı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu**, s. 4.
[115] Augusto Boal, **Oyuncular Ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**, çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu, 2. Basım, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008, s. 15.
[116] Augusto Boal, **Oyuncular Ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**, s. 15.
[117] Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, s. 114.

amacıyla tasarlandığını, böylece her işçinin, her köylünün vücudunun işi tarafından ne ölçüde yönetildiğini anlayacağını, ifade etmektedir.[118] Bu aşama için bazı egzersizler, oyunlar önermektedir. Boal, "oyun" kavramına "Ezilenlerin Tiyatrosu"nda farklı bir anlam yüklemektedir. Boal, egzersiz ve oyun arasındaki farkı şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "Her egzersiz bireye ait bir 'fiziksel yansıma'dır. Bir monologtur. Bir içe kapanmadır. Diğer yandan, oyunlar, mesaj gönderen ve alan konumundaki bedenin ifade edebilirliği ile ilgilenir. Oyunlar birer diyalogdur, bağlantıya ihtiyaç duyarlar. Birer dışa dönüştürler. Aslında önerdiğim oyunlar ve egzersizler çoğunlukla birer 'oyunzersiz'dir; oyunlarda belli bir oranda egzersiz belli bir oranda oyun bulunmaktadır. Aradaki fark tamamen didaktik bir amaçtan kaynaklanmaktadır."[119]

Boal'in sistemleştirdiği, seyirciyi, oyuncuya dönüştürme aşamaları, modern doğaçlama tiyatronun politik, terapötik olan formlarının aşamalarıdır. Seyirci, oyuncuya dönüşürken kendini doğaçlama tiyatronun içinde ifade edecektir. Boal'in geliştirdiği, modern doğaçlama tiyatro formlarına gidilen ikinci aşama ise şu şekildedir:

> "İkinci aşama: Vücudu anlatımsal kılmak: Daha yaygın ve alışkanlık haline gelmiş diğer anlatım biçimlerini terk ederek kişinin kendini vücut yoluyla ifade etmeye başladığı bir dizi oyunu içerir."[120]

Boal, bu aşamada, katılımcıların "oyun" içinde vücutlarını anlatımsal kılmalarını hedeflemektedir. Kişinin, vücudu ile kendini anlatması için oyunlar üretilmiştir. Bu oyunlarla "kalıplaşmış" olan düşüncelerin görünür kılınması hedeflenmektedir. Örneğin; bir köylünün toprak ağasını oynaması ile köylünün kafasındaki "toprak ağası" düşüncesi görünür kılınacaktır. Boal, bununla ilgili olarak şu örneği de vermektedir:

> "(…) eğer bir köylünün bir toprak ağasını, bir işçinin bir fabrika sahibini veya bir kadının bir polisi oynaması gerektiğinde hepsinin ideolojileri önemli olacaktır ve bu ideolojiler oyun aracılığıyla fiziksel ifadeye kavuşacaktır."[121]

---

[118] **a.y.,** s. 117.
[119] Augusto Boal, **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar,** s. 84-85.
[120] Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, s. 114.
[121] **a.y.,** s. 121.

Üçüncü aşama, modern doğaçlama tiyatronun formlarının ortaya çıktığı aşamadır. Seyircinin performansa katılımının derecesine göre üç düzey belirlenmiştir. Bu aşama aşağıdaki şekildedir:

> "Üçüncü aşama: Bir dil olarak tiyatro: Kişi tiyatroyu geçmişten imgeler sergileyen, bitmiş bir ürün olarak değil, yaşayan ve bugüne ait bir dil olarak pratiğe dökmeye başlar. Burada üç düzey söz konusudur:
>
> Birinci düzey: Eşzamanlı dramaturji: Seyirciler oyuncuların oynaması ile eşzamanlı olarak aynı anda "yazar";
>
> İkinci düzey: İmge tiyatrosu: Seyirciler oyuncuların vücutlarıyla oluşturulan imgeler aracılığıyla "konuşarak" sürece doğrudan katılırlar;
>
> Üçüncü düzey: Forum tiyatrosu: Seyirciler dramatik eyleme doğrudan katılırlar ve oynarlar."[122]

Birinci düzeyde yer alan "eşzamanlı dramaturji", sahnede oynanan oyunun bir kriz anına taşındıktan sonra krizin "nasıl" çözüleceği konusunda seyirci yönlendirmelerinin, oyuncular tarafından "o an"da oynanmasıdır. Seyircinin yönlendireceği oyun, metin halinde olabileceği gibi tamamen doğaçlama da olabilmektedir. Eşzamanlı dramaturjinin yapısı, Johnstone tarafından geliştirilen "daktilo" oyununa, Luserke'nin derslerinde kullandığı oyun yapısına benzerlik göstermektedir. Bu formda seyircinin yönelimi, eşzamanlı oynanmaktadır. Bu özgür doğaçlama tekniğinin bir özelliğidir. Eşzamanlı dramaturji; özgür doğaçlama tekniğine dayanması, "şimdi ve burada" oynanması, kendiliğinden olması ve seyircinin aktif katılımına dayanmasıyla "modern doğaçlama tiyatro"nun bir formu sayılmaktadır.

İkinci düzeyde yer alan "imge tiyatrosu", üç aşamadan oluşmaktadır: gerçek imge, ideal imge ve geçiş imgesi. Augusto Boal, "imge tiyatrosu" nun tekniğini şu şekilde anlatmaktadır:

> "İlk olarak seyirci-oyunculardan bir grup heykel, yani verilen tema ile ilgili kolektif bakış açısını görsel bir şekilde ifade eden bir imge oluşturmaları istenir.(…)Seyirci-oyuncular sırasıyla kendi imgelerini gösterirler. Önce seyirci-oyuncu tarafından oluşturulan ilk heykel grubu sergilenir; seyreden grubun tamamı ya da bireyler sergilenen imgeyi onaylamazsa ikinci bir seyirci-oyuncu onu farklı bir biçimde yeniden yapar.(…)Amaç katılımcıların tamamını uzlaştıracak bir imgeye ulaşmaktır.

[122] **a.y.,** s. 114-115.

Sonunda herkes ikna olduğunda her zaman bir baskının temsiliyeti olan Gerçek İmge'ye ulaşmış oluruz (bu gerçekliğin imgesidir, dünya böyledir).

Daha sonra seyirci-oyunculardan baskının yok olduğu İdeal İmge'yi oluşturmaları istenir (ideal olanın imgesidir, dünyayı olması gerektiği şekilde gösterir); mevcut sorunların çözülmüş olduğu arzu edilen toplumun temsiliyetidir.

Sonra Gerçek İmge'ye döneriz ve tartışma başlar. Her seyirci-oyuncu, tek tek, mevcut gerçeklikten, arzulanan gerçekliğe nasıl geçileceğini görsel bir biçimde göstermek için, Gerçek İmge'yi değiştirme hakkına sahiptir; onlar Olası Geçişin İmgesi'ni göstermelidirler.

Daha sonra 'heykeller'in kendilerinden bu baskıcı gerçekliği ağır çekimle veya kare kare değiştirmeleri istenir. Her 'heykel'(oyuncu) bir rolü oynuyormuş gibi davranmalı kendi kişisel karakter özelliklerini asla sergilememelidir."[123]

"İmge Tiyatrosu", bu yapısıyla oyuncuyu, seyirci-oyuncunun imgesinin taşıyıcısı yapmaktadır. Aynı zamanda oyuncu olan seyirci, verilen temanın çağrıştırdığı imgeyi anında, kendiliğinden 'oyuncular'ı bir heykel gibi kullanarak oluşturmaktadır. "İmge Tiyatrosu" da özgür doğaçlama tekniğine dayanmaktadır. Ön hazırlıksız seyirci-oyuncuyu merkeze alan bir yapı içermektedir. "İmge Tiyatrosu", seyirci-oyuncunun doğaçlama yeteneğine dayanmaktadır. Bu yetenek, iyi-kötü değerlendirmesinden uzak, seyirci-oyuncunun kendisini hızlı bir şekilde 'heykel'lerle ifade edebilme yeteneğidir.

"Forum Tiyatrosu", Boal'in belirlediği üçüncü düzeydir. Bu düzeyde seyirci-oyuncu eyleme doğrudan katılmaktadır. Atölye ortamında gerçekleştirdiği "Forum Tiyatrosu"nu gösteri olarak da sunan Boal, "Forum Tiyatrosu"nun yapısını şu şekilde özetlemektedir: Başlangıçta oyun geleneksel bir oyunmuş gibi oynanmaktadır, seyirci-oyunculara "başkahraman"ın çözümlerine katılıp katılmadığı sorulmakta ve seyirci-oyuncu önerdiği çözümleri, "başkahraman"ın yerine geçerek oynamaktadır.[124] "Başkahraman"ın yerine geçerek, kendi ürettiği çözümü oynamak isteyen seyirci-oyuncunun "dur!" diye bağırması yeterlidir.[125] "Dur!" diye bağırıldığında oyun durmakta ve seyirci-oyuncunun "başkahraman"ın yerini almasıyla devam etmektedir.

[123] Augusto Boal, **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar**, s. 18-19.
[124] Augusto Boal, **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar**, s. 38.
[125] **a.y.,** s. 39.

“Forum Tiyatrosu”nda önemli bir işleve sahip olan “Joker”in; “Oyunun kurallarını açıklamak, yapılan yanlışları düzeltmek ve her iki tarafı da oyunu sürdürmeye motive etmek” gibi görevleri bulunmaktadır.[126] Joker, seyirci-oyuncuyu aktif katılım için cesaretlendirmektedir. Sonuç olarak; “Forum Tiyatrosu”, oyuncu ve seyirci-oyuncunun beraber oynadığı “sanatsal ve entelektüel”[127] bir oyundur. Oyuncu ve seyirci-oyuncu, “an”ında, kendiliğinden oynamaktadırlar. “Forum Tiyatrosu”, oyuncu ve seyirci-oyuncunun doğaçlama yeteneğine bağlıdır. Bu yetenek –İmge Tiyatrosu’nda olduğu gibi- iyi-kötü değerlendirmesinden uzaktır.

Boal, dördüncü aşama olarak “gösteriler”i belirlemiştir;

> “Dördüncü aşama: Söylem olarak tiyatro: Seyirci-oyuncunun, belli temaları tartışma veya belli eylemlerin provasını yapma ihtiyacına yarattığı “gösteriler”i içeren basit biçimler.
>
> Örnekler:
> 1.Gazete tiyatrosu
> 2.Görünmez tiyatro
> 3.Fotoroman tiyatrosu
> 4.Baskının kırılması
> 5.Mit tiyatrosu
> 6.Duruşma tiyatrosu
> 7.Maskeler ve Ritüeller”[128]

Bu aşamadaki örneklerin bazılarında doğaçlama tekniği kullanılmaktadır. Örneğin; gazete tiyatrosu, “günlük gazete haber başlıklarının veya başka dramatik olmayan malzemenin teatral performansa dönüştürülmesinin birkaç basit tekniği”[129]ni içermektedir. Doğaçlama bu tekniklerden biridir. Boal, “Ezilenlerin Tiyatrosu” adlı kitabında, gazete tiyatrosundaki doğaçlama tekniğini şu şekilde açıklamaktadır: “Haber bütün çeşitlemeleri ve içerdiği olasılıklar kullanılarak sahnede doğaçlanır.”[130] Bu form da “oyuncu”nun doğaçlama yeteneğine bağlıdır. Görünmez tiyatro, bir metnin ya da basit bir senaryoya sahip oyunun detaylı bir şekilde hazırlanmasını

---

126 **a.y.,** s. 40.
127 **a.y.,** s. 38.
128 Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, s. 114-115.
129 **a.y.,** s. 135.
130 **a.y.**, s. 135.

gerektirmektedir. Oyuna dâhil olacak insanların yapabilecekleri önceden prova edilmeli ve çok seçeneği olan bir metin hazırlanmalıdır. Öngörülemeyen durumlar için ise "oyuncu", metne hâkim olduğundan, bu yönde "doğaçlama" yapacaktır. Bu anlamda doğaçlama, tamamen serbest değildir; metin ile sınırlandırılmıştır. Fotoroman tiyatrosunda da, bir fotoromanın olay dizisi katılımcılara genel hatlarıyla anlatılmakta ve katılımcılardan bunu oynamaları istenmektedir. Katılımcılar, bu olay dizisini takip ederek doğaçlama yapmaktadır. Bu sebeple; doğaçlama, sınırlandırılmıştır. Baskının kırılması, anlatılan bir öykünün katılımcılar tarafından canlandırılmasına dayanmaktadır. Öyküyü anlatan kişi, öyküyü oynayacak kişileri, katılımcılar arasından kendisi seçmektedir. Öykü olduğu gibi oynanmakta, daha sonra ise öykü anlatıcısı baskı karşısındaki "tavrı"nı değiştirecek biçimde öykü tekrar oynanmaktadır. "O an"da anlatılan öykü, ön hazırlıksız, kendiliğinden oynanmaktadır. Doğaçlama sınırlandırılmamıştır. Bu anlamda, "baskının kırılması", bir "modern doğaçlama tiyatro" formudur. Analitik tiyatro da; anlatılan bir öykünün doğaçlamasına dayanmaktadır. Bu öyküdeki karakterler analiz edilmekte ve rolleri simgeleyen nesnelere karar verilmektedir. Daha sonra ise bu simgeler, karakterlerden ayrıştırılarak, (örneğin; polis, kravat takmasaydı ne olurdu?) öykü tekrar oynanmaktadır. Bu form, özgür doğaçlama tekniğine dayanmaktadır: anlatılan öykü "şimdi ve burada" oluşturulmaktadır. "Analitik tiyatro" da, "modern doğaçlama tiyatro"nun bir formudur.

"Ezilenlerin Tiyatrosu", 1980'lerden sonra Boal'in geliştirdiği yeni tekniklerle kendisini yenilemiş, dönüştürmüştür. Bu teknikler: "Arzu Gökkuşağı" ve "Yasama Tiyatrosu"dur. Kemaloğlu, "Arzu Gökkuşağı" ve "Yasama Tiyatrosu"nu sırasıyla şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Bunlardan ilki, bireyin içsel baskılarına yönelik olarak sahnenin iyileştirici etkisinden yararlanmak üzere ortaya atılmış teknikler dizisi olan Arzu Gökkuşağı'dır; ikincisi ise bir politik sistem içerisinde tiyatroyu demokrasinin daha doğru bir biçimini oluşturmak için kullanma biçimi olarak Yasama Tiyatrosu'dur."[131]

[131] Mehmet Murat Kemaloğlu, **a.y.,** s. 47.

“Arzu Gökkuşağı” tekniklerinin çıkış noktası, modern doğaçlama tiyatronun öncülü sayılan Moreno’nun psikodrama çalışmalarının çıkış noktasıyla paralellik göstermektedir: “Sahnenin iyileştirici etkisi”. Fırat Güllü, “Arzu Gökkuşağı”nda yer alan “Kafadaki Polis” teknikleri ile ilgili şunları söylemektedir:

> “Boal’e göre teatral kişiliklerin çoğu hastalıklıdır; dolayısıyla oyuncu, sağlıklı bir birey olarak, kendisini hasta bir kişiye dönüştürür. İşte Boal’i “Kafadaki Polis Teknikleri” adını verdiği tiyatral teknikleri bulmaya iten bu mekanizmayı keşfetmesi olmuştur. Çünkü Boal sağlıklı bir birey bir rol çalışma sırasında kendisini hastalıklı bir karaktere dönüştürebiliyorsa, gerçek hayatta hastalıklı olan bir birey de tiyatro yardımıyla tersini yapabilecek, yani kendisini sağlıklı bir bireye dönüştürebilecektir.”[132]

Boal’in burada sözünü ettiği tiyatronun teröpatik kullanımıdır. Boal de Moreno gibi, bu noktada doğaçlamaya dayanan teknikler kullanmaktadır. Moreno ve Boal, geleneksel tiyatrodaki kalıpları doğaçlama ile kırmışlardır.

Sonuç olarak; Boal’in “Ezilenlerin Tiyatrosu”nda sistemleştirdiği seyirciyi oyuncuya dönüştürme aşamaları, modern doğaçlama tiyatro formlarının “Ezilenlerin Tiyatrosu” içindeki gelişimini göstermektedir. “Ezilenlerin Tiyatrosu”nda, seyirci-oyuncu merkeze alınmaktadır; çünkü amaç seyirci-oyuncuyu dinamikleştirmektir. Modern doğaçlama tiyatronun bir özelliği olan, interaktiflik de “Ezilenlerin Tiyatrosu”nda büyük bir paya sahiptir.

2.3.3. Jonathan Fox ve Playback Tiyatrosu

Modern doğaçlama tiyatro gelişimini çeşitli formlarla sürdürmeye devam ederken, 1975 yılında başka bir form bu gelişime eklenmiştir: “Playback Tiyatrosu”. Jonathan Fox’un tiyatroda yeni bir form arayışı, “Playback Tiyatrosu”nun doğmasına yol açmıştır. “Playback Tiyatrosu”; oyuncuların, seyircilerin kendi yaşamlarıyla ilgili anlattıkları hikâyeleri, müzik, ışık yardımıyla, anında, kendiliğinden, çeşitli tekniklerle canlandırmalarıdır. Hannah Fox, “Playback Tiyatrosu: Kişisel Hikâye ile Diyalog Başlatmak ve Topluluk Oluşturmak”[133] başlıklı yazısında, “Playback

[132] Fırat güllü, **a.y.**
[133]**Playback Theatre: Inciting Dialogue and Building Community through Personal Story**

Tiyatrosu"nun kökeninde hikâye anlatıcılığının olduğunu belirtmekte ve bu formun gelişmesinde büyük katkısı bulunan Jonathan Fox'un eşi Jo Salas'ın şu görüşlerine yer vermektedir:

> "İnsanlar, kendi hikâyelerini anlatmaya ihtiyaç duyarlar. Bu temel bir insani zorunluluktur**."**[134]

"Playback Tiyatrosu", insanların hikâyelerinin sadece dinlenmesini değil; aynı zamanda duyulmasını da sağlamıştır. Jonathan Fox, bu formu oluştururken, "sözlü gelenek"ten etkilenmiştir. Jonathan Fox, "geleneksel" sözlü gelenek ve "Playback Tiyatrosu"nda sözlü gelenek arasındaki farkı şu şekilde anlatmaktadır:

> ""Geleneksel" sözlü gelenek ve Playback'in sözlü geleneği arasındaki büyük fark şudur: büyük kahramanların ünlü hikâyeleri yerine, biz her günkü kendi hikâyelerimizi paylaşıyoruz. Fakat amaç çok da farklı değil. Kendimiz ve toplumumuz hakkındaki hikâyelerimiz, kimliklerimizin anahtarıdır."[135]

1973 yılında Zerka Moreno'nun yürüttüğü psikodramaya katılan Jonathan Fox, Moreno'nun "Spontanite Tiyatrosu"ndan çok etkilenmiştir. Moreno'dan başka Jerzy Grotowski, Antonin Artaud ve Paulo Freire'den de etkilenen Fox, 1975 yılında kendi topluluğunu kurmuş ve denemelerde bulunarak, "Playback Tiyatrosu"nun yapısını oluşturmuştur. "Playback Tiyatrosu" doğaçlamaya dayanan bir yapı göstermektedir. Seyircinin "o an"da anlattığı hikâyesi, "şimdi ve burada" oynanmaktadır.

"Playback Tiyatrosu" da, diğer modern doğaçlama tiyatro formları gibi özel bir mekâna ihtiyaç duymamaktadır; fakat sahnenin düzeni, gösterinin yapısına uygun bir biçimde olmalıdır. Deniz Altınay, "Playback Tiyatrosu"ndaki sahne düzenini şu şekilde anlatmaktadır:

> "Sahnenin üzerinde, seyircilerin tam karşısında, 4 ila 6 adet küp şeklinde oturma materyali bulunmaktadır. Zaman zaman bu küpler yerine ufak sandalyeler de kullanılabilir. Bu küpler oyuncuların oturma yerleridir. Sahnenin seyirciye göre sol tarafında, oyuncuların hizasında ve en köşede kostümler bulunur. Bu kostümler, bazen sahneden biraz daha aşağıda yer alabilirler. Sahnenin yine seyircilere göre solunda ve seyircilere yakın köşede olmak üzere iki sandalye daha bulunmaktadır.

[134] Hannah Fox, (çevrimiçi) http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/DramaReviewArticleonPT.pdf, Nisan 2010
[135] Hannah Fox, **a.y.**

> Bu sandalyelerden seyircilere yakın olanı yöneticinin, oyuncuların tarafındaki sandalye de hikâyecinin sandalyesidir. Bu iki sandalye sahnedeki oyunun izlenebileceği bir açıda ve yerde durmaktadır. Hikâyecinin ve yöneticinin oyunu izleyebilmesi son derece önemlidir. Bu iki sandalyenin tam karşısındaysa müzisyenin yeri bulunmaktadır; sahnenin sağında ve sağ iki köşenin ortasında yer alır. Kullanılabilecek olan tüm enstrümanlar müzisyenin önünde, bir platformun üzerinde durmaktadırlar. Genellikle müzisyen bir sandalyede değil, geniş bir yükseltinin üzerinde yerde oturur. Bunun nedeni aletleri hızlı bir şekilde değiştirebilme ve hepsine aynı anda ulaşabilme gerekliliğidir."[136]

"Playback Tiyatrosu"ndaki bu sahne düzeni, seyirci-oyuncu, yönetici-oyuncu, hikayeci-oyuncu, müzisyen-oyuncu gibi ikililerin etkileşiminin dolaysız kurulmasını hedeflemektedir. "Playback Tiyatrosu"nda dekor kullanımı minimum düzeydedir. Kostüm kullanımı ise oyuncunun yaratıcılığının önemsenmesinin bir sonucu olarak, kumaş parçaları ile sınırlıdır. Oyuncular, sahnede rahat hareket edebilecekleri kıyafetler giymektedirler. Bu kıyafetler tek tip olabileceği gibi, günlük de olabilmektedir.

"Playback Tiyatrosu"nda, "Şikago Tarzı" doğaçlama tiyatrodaki MC'ye, Viola Spolin'deki kenarkoçu'na, Moreno'daki yönetici'ye, "Ezilenlerin Tiyatrosu"ndaki joker'e karşılık gelecek bir "yönetici" bulunmaktadır. Yönetici, oyunculuk yapmamaktadır. Deniz Altınay, yöneticinin oyun içindeki işlevini şu şekilde anlatmaktadır:

> "Playback tiyatrosunda yöneticinin iki önemli fonksiyonu bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, tıpkı bir orkestra şefi gibi grubun uyumlu bir şekilde buluşmasını ve çalışmasını sağlamaktır. Aktörler ve müzisyen, yönetici sayesinde bir arada hareket edebilmeyi başarırlar ve zaman zaman koordineli hareket etme işini yöneticiye bırakırlar. Yöneticinin ikinci önemli özelliğiyse, bir buluşturucu olmasıdır. Aktörlerle izleyicinin karşılaşmasını sağlayan ve duyguların aktarılmasında önemli rol oynayan bir kanal görevi üstlenir."[137]

Bir "Playback Tiyatrosu" gösterisi, "ısınma" ile başlamaktadır. "Isınma" biçimleri, topluluğun tercihine bırakılmıştır. Yöneticinin; kendisini, sahneyi, "Playback Tiyatrosu"nu, hikâyeci sandalyesini tanıtması, ısınma biçimlerinden biri

[136] Deniz Altınay, **a.y.,** s. 55.
[137] **a.y.,** s. 44.

sayılabilmektedir. “Playback Tiyatrosu” çeşitli sahneleme tekniklerini içermektedir. Bu teknikler, “ısınma”nın aşama aşama ilerlemesine ve anlatılan hikâyeye uygunluğuna göre seçilmektedir. “Akışkan Heykeller”, oyunun başlangıcında seyircinin ısınması için uygun bir formdur: seyircinin herhangi bir durum karşısındaki –ki bu “Playback Tiyatrosu”na gelirken ne hissettiği ile ilgili de olabilmektedir- duygusunun sahnelenmesine dayanmaktadır.

> “Akışkan heykel çalışmasında oyuncular hep birlikte, oturmakta oldukları tahta küplerin üzerinden kalkarlar ve eyleme en çok ısınmış olan oyuncu sahnenin ortasına gelir. Bir oyuncu, hareketler, kısa cümleler ya da kelimelerle bu hareketli heykeli başlatır ve diğer oyuncular buna katılır. Her bir oyuncu bu duygunun farklı yönlerini sergileyebilir ya da ilk başlayan oyuncunun sergilediklerine katkıda bulunarak zenginleştirebilir.(…) Başlayan oyuncu, akışkan heykeli birkaç dakika içinde sonlandırır ve tüm grup ona uyar.(…) Heykel çalışmasının sona ermesinden sonra son söz, izleyicinin, yani duygu sahibinindir.”[138]

“Playback Tiyatrosu”nda bir başka teknik ise sahneleme tekniğidir. Kısa öyküler için uygun bir yöntem olarak sayılmaktadır. Sahnede “akışkan heykeller” tekniği kullanılarak oynanan, seyirci duygularının yerini, “sahneleme tekniği” ile seyircilerin hikâyeleri almaktadır. Seyirci kendi hikâyesini, “hikâyeci sandalyesi”ne oturarak anlatmaktadır. Deniz Altınay, “sahneleme tekniği” ni şöyle ifade etmektedir:

> “Hikaye anlatıldıktan sonra yönetici gerekirse hikayeyi özetler ya da bazı yansıtmalar yaparak hikayedeki duyguları keskinleştirmeye çalışır. Daha sonra anlatıcıdan, hikayede yer alan kişileri ve şeyleri –bazen bu hikayelerde cansız objeler, kavramlar, duygular da olur- oyuncular arasından seçmesini ister. Bu seçimler sırasında yönetici, oyunda bulunması gerektiğini düşündüğü soyut kavramların, objelerin seçilmesini de hikayeyi anlatana bırakır. Seçim işleminin tamamlanmasıyla birlikte oyuncular, kostümlerini almak için sahnenin solunda bulunan bölüme geçerler. Kostümler birkaç pelerin, eşarp ve kumaştır. Makyaj ise mimikleridir. Bu hazırlanma esnasında müzisyen öyküye uygun bir hazırlık müziği yapmaktadır.(…) Bazen ışık azalır ve sahnedeki atmosfer değişir, oyuna daha uygun bir duruma gelir. Bir süre oyuncular hikayeciyle göz göze kalırlar. Oyuncular tekrar sahnedeki yerlerini almışlardır ve oyun başlamak üzeredir. Müzik durur ve oyun, sahnenin ortasında başlar.
>
> (…)Oyunu başlatan oyuncu, diğerlerini de gözeterek ve hikâyenin tamamlanmasına izin vererek oyunu bitirir. Oyuncular yerlerine gerilerler ve hikâyeyi anlatanla göz kontağı kurarlar.”[139]

---

[138] **a.y.,** s. 30-31.
[139] Deniz Altınay, **a.y.,** s. 32-33.

"Playback Tiyatrosu"nda çağrışımın rolü büyüktür. Anlatılan hikâye, "o an"ı beraber yaşayan diğer seyirciler üzerinde etki bırakmakta ve kendi hayatlarıyla ilgili çağrışıma yol açabilmektedir. Çağrışımlar, oyunun akışını oluşturmaktadır. "Playback Tiyatrosu", başka teknikler de içermektedir: Koro, büyüteç, çiftler (zıtlıklar), kuklalar, tablolanan hikâyeler ve eylem şiiri.[140] Bu tekniklerin hepsi özgür doğaçlamaya dayanmaktadır. Seyircinin anlattığı hikâye, "şimdi ve burada", kendiliğinden, ön hazırlıksız oynanmaktadır. "Playback Tiyatrosu"nda da doğaçlama sahnede doğrudan kullanılmaktadır. Jonathan Fox'a göre, çoğu "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatronun komik/satirik olması, onu sınırlandırmaktadır ve "spontane" bir etkinlik, insan duygularının tamamını kucaklamalıdır.[141] Fox'un doğaçlama tiyatro ile ilgili bu düşünceleri, "Playback Tiyatrosu" içindeki doğaçlamanın önemini de ortaya çıkarmaktadır. Doğaçlama, seyirci ile "şimdi ve burada" kurulan iletişimin kendiliğinden oluşmasını sağlamaktadır.

Fox da, "çağdaş tiyatro düşüncesinin en çok üzerinde durduğu öğe"[142] olan "seyirci" öğesi üzerinde durmuştur. Seyirci ile kurulan iletişimin dolaysızlığı, oyuncuların "doğaçlama" yeteneklerine bağlıdır. "Playback Tiyatrosu" oyuncusu, seyircinin anlattığı hikâyeyi, seyirciyle birebir, dolaysız kurduğu ilişkiyle, kalıplardan uzak, doğaçlamaktadır. Burada sözü edilen "doğaçlama yeteneği", "Playback Tiyatrosu" oyuncusunun her duruma hazır olması anlamına gelmektedir. Altınay, "Playback Tiyatrosu" oyuncusunun özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır: Playback tiyatrosu oyuncusu, kendilerini tanıyan, duygusal anlamda açık ve ifade gücü yüksek bireyler olmalıdır; bedenini, sesini özgürce kullanabilmelidir; topluluğuyla uyum içinde olmalıdır; bedeni üzerinde kontrol sahibi olmalıdır; sahnenin olanaklarını bilerek oynamalıdır; kendi öyküsünü hikâyecinin öyküsüne bulaştırmamalıdır.[143] "Playback Tiyatrosu" da diğer modern doğaçlama tiyatro formlarında olduğu gibi, oyuncu-seyirci etkileşimine dayanmaktadır. Bu tiyatro formunda seyirci ve oyuncu arasındaki ayrım ortadan kaldırılmaktadır. Seyirci, oyuncuların oynayacağı hikâyesini anlatmakta; hikâyenin nasıl sahneleneceği ise oyunculara bırakılmaktadır.

---

[140] **a.y.,** s. 34-42.
[141] Hannah Fox, **a.y.,** s. 94.
[142] Sevda Şener, **a.y.,** s. 316.
[143] Deniz Altınay, **a.y.,** s. 61-64.

1990 yılında "Uluslararası Playback Tiyatrosu Ağı"[144], 1993 yılında ise Amerika'da "Playback Tiyatrosu" okulu kurulmuştur.[145] "Playback Tiyatrosu", birçok ülkede varlığını sürdürmeye devam etmektedir. "İstanbul Playback Tiyatrosu" da "Uluslararası Playback Tiyatrosu Ağı"nın bir üyesidir.

2.4. Modern Doğaçlama Tiyatroda Gelenek

> "Aslında, modernite gelenekten yola çıkar, ama bu geleneği karmaşık ve dinamik bir süzgeçten sonra başka bir şeye dönüştürür."[146]

Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu" başlıklı yazısında, moderniteyi yukarıdaki sözleriyle ifade etmektedir. Pekman, batı tiyatrosunun, sahneleme anlayışının oluşumunu da şu sözleriyle açıklamaktadır:

> "Batı tiyatrosunda, bugünkü anlamıyla, sahneleme anlayışının oluşumu ve bu sahneleme eyleminin bütüncül olarak merkezinde yer alan yönetmen tipi 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Antoine, Brahm, Stanislavski gibi tiyatro adamlarının başını çektiği, ardından Appia, Craig gibi yönetmenlerin geliştirdiği ve nihayet 20. yüzyılda Artaud, Brecht, Meyerhold gibi pek çok tiyatro adamının yetkinleştirdiği bu anlayış, tiyatronun bütün elemanlarını yeniden sorgulayan, kendisinden önceki tiyatro geleneğiyle hesaplaşan, dahası tiyatroyu kendi iç dinamikleriyle yetinmeyerek toplumsal ve bilimsel bakışla ele alan, sonucunda ortaya yenilikçi ve özgün bir tiyatro anlayışı koyan geniş bir çalışma biçimini öngörmektedir."[147]

"Modern doğaçlama tiyatro" da kendisinden önceki tiyatro geleneğiyle hesaplaşması sonucunda "başka bir şeye" dönüşmüştür. Birer halk tiyatrosu geleneği de olan "doğaçlama tiyatro" türleri, "modern doğaçlama tiyatro"nun hesaplaştığı geleneklerdir ve "modern doğaçlama tiyatro" bu geleneklerle hesaplaşarak, kendi formunu yaratmıştır.

---

[144] International Playback Theatre Network
[145] David Alfred Charles, **a.y.,** s. 370.
[146] Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Ed. Hasibe Kalkan Kocabay, No: 3, İstanbul, İ. Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2003, s. 67.
[147] Yavuz Pekman , "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, s. 65.

Metin Balay, “Halk Tiyatrosu ve Dario Fo” adlı kitabında, içine “doğaçlama tiyatro” türlerinin de girdiği “halk tiyatrosu”nun tanımını şu şekilde yapmaktadır:

> “Halk tiyatrosu, içinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını anlatır; bunu ya duyu ve gelenek aracılığı ile basit bir biçim kullanarak yapar, ya da bunu yaparken dolaylı bir ortam ve teknolojiyle yeni, standartlaştırılmış ve orta karmaşıklıktaki üsluplar kullanır; yaratımı ya yeniden üretimi bireysel ya da topluca olabildiği için ücretsiz, ya da düşük bir ücret karşılığı izlenebilir; sanatçıları amatör ya da profesyonel olabilir; ancak kesinlikle topluma yöneliktir.”[148]

Halk tiyatrosu için verilen bu tanım, “Mimus”, “Atellan farsı” ve “Commedia dell’Arte” geleneklerinin özelliklerini içermektedir. “Modern doğaçlama tiyatro” formları bu özellikleri, kendi öz ve biçim ilişkisine uygun olarak dönüştürmüştür. Balay, “Halk tiyatrosu”nun “özü ve yaşam karşısındaki tutumu”[149]nu şu sözlerle anlatmaktadır:

> “Halk tiyatrosu, özü ve yaşam karşısındaki tutumu bakımından yaşama güleryüzle bakan ve gülmeceyi bir ders çıkarmaktan çok bir yaşam enerjisi üretmek amacıyla kullanan bir türdür. Ahlak-dışı, din-dışı, politika dışıdır. Yaşamı olduğu gibi resmetmeye çalışır; onu olduğundan daha iyi ya da daha kötü göstermeye çalışmaz. Halk tiyatrosu tam anlamıyla her şeye karşı olan, yıkıcı ama özgürlükçü bir tiyatrodur.”[150]

“Modern doğaçlama tiyatro” formlarının tümü, yaşamı olduğu gibi yansıtmaktadır. Doğaçlamaya dayanan yapılarının bir sonucu olarak; “şimdi ve burada” gerçekleşen, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. “Şikago tarzı” doğaçlama tiyatro, genel olarak gülmeceyi amaç olarak gören formlarıyla, yaşamı olduğu gibi yansıtmaktadır. “Ezilenlerin Tiyatrosu” da, yaşamı olduğu gibi yansıtmakta ve yansıttığı gerçeğin değiştirilmesinin provasını yapmaktadır. “Playback tiyatrosu” da, seyircilerin hikâyelerinin somut biçime dönüştürülmesine dayanan yapısı gereği yaşamı olduğu gibi yansıtmaktadır. Yaşamın olduğu gibi sahneye yansıtılması, “modern doğaçlama tiyatro”nun her formunun muhalif bir tavır içinde bulunmasına yol açsa da bu formların tümü muhalif olunan gerçeğin değiştirilmesi amacını taşımamaktadır.

[148] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 12-13.
[149] **a.y.,** s. 13.
[150] **a.y.,** s. 99.

"Ezilenlerin Tiyatrosu", halk tiyatrosunun muhalif tavrını keskinleştirerek politik tiyatro anlayışına yaklaşmıştır. David Shepherd da "politik halk tiyatrosu" yapmak amacıyla çıktığı yolda "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatronun ilk denemelerini gerçekleştirmiştir. Amy E. Seham, Shepherd'in seyirciyle iletişime açık bir politik halk tiyatrosu yapmak konusundaki isteğini ve Shepherd'in, "commedia" senaryolarının politik durumların servisine uygun bir yapıda olması ile ilgili görüşünü belirtmektedir.[151] "Modern doğaçlama tiyatro"daki "politiklik", Dario Fo'nun sözünü ettiği "politiklik" ile paralel bir düzlemdedir:

> "Bu 'politik' deyimi günümüzde, insanların pek fazla iştahını kabartmayan bir nitelik kazandı ve insanlar bunda çok haklılar; çünkü politik tiyatro sıkıcı tiyatronun, ukala tiyatronun, kuralcı tiyatronun, şematik tiyatronun, eğlendirici olmayan tiyatronun bir tür alt başlığı haline dönüştü. Halbuki bilinen şeydir, tüm tiyatro politikdir."[152]

"Modern doğaçlama tiyatro" formlarının tümünde kalıplaşmış olan "şey"lere karşı eleştirel bir tutum bulunmaktadır. Bu sebeple, denilebilir ki; modern doğaçlama tiyatro formlarının politik olması, belli bir düşüncenin taşıyıcısı olmaları anlamına gelmemektedir. "Ezilenlerin Tiyatrosu", ezen-ezilen politikasının servisini doğaçlama tiyatro yapısının içinde yaparken, sorunlara çözüm üretmeyi seyirci-oyunculara bırakmaktadır. Augusto Boal de tiyatronun politik olduğu görüşündedir. "Ezilenlerin Tiyatrosu" adlı kitabında "Forum tiyatrosu" ile ilgili şu görüşlerini sunmaktadır:

> "Halk tiyatrosunun diğer biçimleri gibi forum tiyatrosu da seyirciden bir şeyler alıp götürmek yerine, tiyatroda provasını yaptığı eylemi gerçeklikte de uygulamaya yönelik bir arzu uyandırır."[153]

"Şikago tarzı" doğaçlama tiyatronun son döneminde kimlik politikaları üzerine yoğunlaşan doğaçlama tiyatro grupları da "modern doğaçlama tiyatro"nun gittikçe kalıplaşan yapısını eleştirmektedirler. "Modern doğaçlama tiyatro"nun özgür doğaçlama tekniğine dayanan yapısının bir sonucu olarak klişelere başvurulması, son

---

[151] Amy E. Seham, **a.y.,** s. 7-10.
[152] Dario Fo'dan aktaran A. Metin Balay, **a.y.,** s. 27.
[153] Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, s. 133.

dönem doğaçlama tiyatro gruplarının bu yapıyı eleştirmelerine ve değiştirmelerine sebep olmuştur. Denilebilir ki; "Modern doğaçlama tiyatro" formları kendi yapısındaki kalıplara karşı bile muhalif bir tavır içinde bulunmaktadır.

Halk tiyatrosunun egemen güçler karşısında takındığı muhalif tavrın gülmece olarak ortaya çıkması, modern doğaçlama tiyatronun her formu için geçerli olmamaktadır. Doğaçlamanın, bir araç olmaktan öte bir amaç olarak görülmeye başlanması, modern doğaçlama tiyatronun, halk tiyatrosu geleneği ile hesaplaştığı bir üslup özelliğini ortaya çıkarmaktadır: gülmece. Modern doğaçlama tiyatro formlarının üslup özelliği sadece gülmece değildir. Taşlama, grotesk, anlatı gibi üslup özellikleri de bulunmaktadır. Bu üslup özellikleri, "gerçeğin" parçalanarak, abartılarak analiz edilmesine hizmet etmektedir. Yavuz Pekman, "grotesk"i şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Aslında grotesk, doğanın ya da yaşamın uyumlu gibi gözüken kurallarını, geleneklerini, alışkanlıklarını, kimi kişi ya da durumları abartarak, karikatürleştirerek tersyüz eder, böylelikle izleyenlerin bütün bunlara yabancılaşarak başka bir gözle bakmasını sağlar. Bir bakıma grotesk, yaşam gerçekliğinin yadırgayacağı bazı unsurları kullanarak kendi içinde uyumlu bir yapı kurup, yaşamı bu yapıya uyumsuz bir hale sokmakta, dolayısıyla içinde yaşanılan gerçekliğe yönelik bir karşı duruş yaratmaktadır."[154]

Başka bir üslup özelliği olan "anlatı" da, "Playback tiyatrosu"nun temelinde bulunmaktadır; hikâye-anlatıcılar, seyircilerdir. Anlatılan hikâyeye uygun bir formla hikâye sahnede somutlaştırılmaktadır. Oyuncu, anlatılan hikâyeyi eleştiren bir tutum içinde bulunmamaktadır; hikâyedeki ayrıntıları, gizli yanları doğaçlamayla keşfetmeye çalışmaktadır. "Playback tiyatrosu" oyuncusu, anlatılan hikâyeyi, yeniden, teatral ve estetik bir biçimde sahnede "anlatmaktadır". "Modern doğaçlama tiyatro" formlarındaki üslup özellikleri, yapıya uygun olarak seçilmekte veya kendiliğinden oluşmaktadır. Seyirciden alınan bir yönelimle kurulacak olan oyunun sunulmasında hangi üslup özelliğinin kullanılacağı büyük ölçüde oyuncuya bırakılmaktadır. "Modern doğaçlama tiyatro" formlarının parçalı yapısı gereği de farklı üslup özellikleri kullanılabilmektedir. Oyun boyunca kesintisiz devam eden bir akışın olmaması, bir anlamda oyunun değişken bir yapıda olması sebebiyle üslup da

---

[154] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 33.

değişebilmektedir. Bu üslup özellikleri, “modern doğaçlama tiyatro”nun “göstermeci”liğini destekleyen özelliklerdir. “Modern doğaçlama tiyatro” formları, tıpkı halk tiyatrosu formlarında olduğu gibi “benzetmeci” değildir. Seyirci kendi gerçeği ile sahne gerçeği arasındaki ayrımın farkındadır. “Şikago tarzı” doğaçlama tiyatro, “Ezilenlerin tiyatrosu”, “Playback tiyatrosu” seyircisi, sahneden oynanan oyunun sadece bir oyun olduğunun farkındadır. Bu formlarda seyirci ile kurulan duygusal bağ en aza indirilmektedir. Anlattığı hikâyeyi sahnede seyreden “Playback tiyatrosu” seyircisi bile anlattığı hikâyeye uzaklaşmaktadır; çünkü hikâye farklı doğaçlama formlarıyla sunulmaktadır. “Modern doğaçlama tiyatro” formlarında, seyirci ile sahne arasındaki mesafe fazladır. “Modern doğaçlama tiyatro” formlarının yapısı, bu mesafeyi korumayı destekler niteliktedir. Öncelikle özgür doğaçlama tekniği, yabancılaştırmayı sağlayan önemli etkenlerden biridir. Oyuncu, seyirci yönelimine göre “hazırlıksız” oyuna başlamaktadır. Seyirci, oyuncunun oynadığını görmektedir. Sahne kenarında bekleyen oyuncu, oyun alanına girdiği andan itibaren oynamaya başlamaktadır. “Modern doğaçlama tiyatro”nun çoğu formunda sahne üzerinde oyuncunun “kendisi” olduğu bir alan bulunmaktadır. Sahnenin ortası ise oyun alanı olarak belirlenmektedir. Sahne üzeri tamamen oyuna ait bir alanı içermemekte; oyuncunun oyuna hazırlandığı “kulis”i de içermektedir. “Kulis”, sahne arkasında değil, sahne üzerinde bulunmaktadır. Seyirci, oyuncunun oyunu yaratma sürecine şahitlik etmektedir. Kadir Çevik, konvansiyonel tiyatro ve doğaçlama tiyatro arasındaki farkı şu sözlerle açıklamaktadır:

> “Bir başka olgu ise konvansiyonel tiyatroda yaratma sürecini seyircinin görmemesidir. Bu süreç seyirciden bağımsız olarak kendi dinamikleri içinde oluşur. Seyirci birden çok yaratıcının uzun bir zaman diliminde çalışarak oluşturduğu sanatsal üretimi, yine o yaratıcıların uygun bulduğu bir zaman diliminde görme olanağını elde eder.
>
> Doğaçlama tiyatroda ise üretim süreci ve üretimin alımlanması aynı anda seyirci önünde gerçekleşir. Yani seyirci orada ve o anda yaratılanı bütün çıplaklığı ile görür.”[155]

“Modern doğaçlama tiyatro” formlarında yabancılaştırmayı sağlayan başka etmenler de bulunmaktadır. Örneğin; MC, yönetici, kenarkoçu, joker, … Her bir formda

[155] Kadir Çevik, “Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro”, s. 57.

“rehber” görevini üstlenen bu kişiler, oyunlarda yabancılaştırmayı sağlamaktadır. Parçalı bir yapıya sahip olan “modern doğaçlama tiyatro” formlarının oyun akışını sağlayan bu kişilerdir. MC, seyirciden yönelim alırken, yeni oyunun çıkış noktasını seçmektedir. Gösterinin devamlılığı, MC’nin seyirci ile kurduğu iletişimle sağlanmaktadır. “Playback tiyatrosu”ndaki yönetici de seyircilerle diyalog kurarak, onları hikâyelerini anlatmaları konusunda cesaretlendirmektedir. Oyunun akışı, yöneticinin araya girmesiyle parçalanmakta ve aynı zamanda sürdürülmektedir. “Modern doğaçlama tiyatro” formlarının doğaçlamaya dayanan yapıda olmalarının sonucu olarak, başka bir yabancılaştırma tekniği ortaya çıkmıştır. Oyunu değiştirmek isteyen –bu mekân değişikliği, zaman değişikliği, durum değişikliği, vb… olabilmektedir- oyuncu, alkış ile ya da “dur!”, “don!” diyerek sahneyi durdurmakta ve kendi oyununu kurmaktadır. “Forum Tiyatrosu”nda “dur!” diye bağıran seyirci-oyuncu oyunu durdurarak, başkahramanın yerine geçmekte ve kendi çözümünü oynamaktadır. “Şikago tarzı” doğaçlama tiyatro formlarında da alkış ile oyunu durduran oyuncu, oyunu ilerletmektedir. Örneğin; iki kişinin tatil planları hakkındaki sohbetlerini seyreden seyirciler, sahne kenarında bekleyen oyuncunun alkışı ile oyuna yabancılaştırılmaktadır. Sahneye giren oyuncu, “otelimize hoş geldiniz!” diyerek, oyunda zaman atlatması yapabilmektedir. Seyirci, sahnede oyun oynandığının farkındadır ve oyun alanındaki “gerçekliğe” inanmaktadır. Oyun içinde mekân değiştirmek isteyen oyuncular, sahnede bir tur dönerek, mekânı değiştirmekte ve seyirciyi bu duruma inandırmaktadır.

“Modern doğaçlama tiyatro” formları dekor ve aksesuar kullanımında da “göstermeci”dir. “Playback tiyatrosu” oyuncusunun malzemesi, üzerine oturduğu küpler ve kumaş parçalarıdır. “Şikago tarzı” doğaçlama tiyatroda da oyuncu makyajdan arındırılmış; dekor, aksesuar kullanımı en az düzeye indirgenmiştir. “Ezilenlerin tiyatrosu”nda da yine dekor ve aksesuar kullanımı en az düzeyde tutulmaktadır. Bu öğelerin oyun içindeki alanının aza indirgenmesi oyuncunun oyun içindeki konumunun önemini arttırmıştır.

“Modern doğaçlama tiyatro”daki konu ve temalar, her ne kadar tamamen doğaçlama olsa da, halk tiyatrosundakilerle neredeyse aynıdır. A. Metin Balay, halk tiyatrosundaki konu ve temalar ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

> "İnsanın temel içgüdüleri olan, beslenme, korunma ve yaşamını sürdürme içgüdülerini doyurmaya çalışması ve bu çabasında karşılaştığı bireysel ve toplumsal engeller, yasaklar, tıkanıklıklar halk tiyatrosunun en temel konuları olagelmiştir. Önde gelen temaları da, yine bu içgüdülerin yansımasından başka bir şey değildir: Aşk, ölüm, açlık. Ayrıca savaş gibi, dinsel ya da toplumsal olaylar, bu temaları en yoğun olarak birarada yaşatan olaylar olması bakımından, her zaman halk tiyatrosunun ilgisini çekmiştir."[156]

Halk tiyatrosu, yaşamın gerçeğini sahneye taşımasından dolayı, gündelik yaşamdaki konuları ele almaktadır. "Modern doğaçlama tiyatro" formları da seyircinin gündelik yaşamından kopuk olmayan bir yapı üzerine kuruludur. Tüm formlarda çeşitli tekniklerle görülen "gazete tiyatrosu", "dramatize gazete", "yaşayan gazete", bu hedefin ürünleridir. Hedef kitlenin ilgisi çeşitli formlarla çekilmektedir. "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatronun ilk temsilcisi olan "Compass", "Şikago Üniversitesi"nde okuyan öğrencilerden oluşmaktadır. David Shepherd, seyirciyi, "Hyde Park" ile ilgili hikâyeleri seyretmesi için tiyatrosuna çağırmaktadır.[157] Daha sonra özgür doğaçlama tekniğinin ortaya çıkmasıyla, oyuncular, "Şikago Üniversitesi" öğrencilerine hitap eder olmuştur. Bunun sebebi, doğaçlamanın, doğaçlama yapan kişiden tamamen bağımsız olamamasıdır. David Alfred Charles da Jonathan Fox'un, kendi oyuncularından "Playback tiyatrosu"nu yarı-zamandan daha fazla yapmamaları, seyircileri gibi hayattaki sorumluluklarını taşımaya devam etmeleri gerektiğini ifade ettiği, sözlerine yer vermektedir.[158] Kendisinin de gündelik yaşamının bir parçası olan sahneleri oynayan doğaçlama oyuncusu, halk tiyatrosu içindeki kalıplara da başvurmaktadır. Örneğin; teması "aşk" olan bir oyundaki olaylar ve kişiler zamanla kalıplaşmış ve "modern doğaçlama oyuncusu"nun "şimdi ve burada" yarattığı oyunun içinde de yer almıştır. Avusturyalı Tiyatro Sporu yönetmeni Lynn Pierse, kendisi ve diğer kadın oyuncuların oyunlarda "bulaşık yıkamak, ütü yapmak" gibi kalıplaşmış cinsiyet aktivitelerini seçtiklerini ifade etmektedir. [159] Kadının "doğaçlama tiyatro" içindeki konumu bu sebeplerle eleştirilmeye başlanmıştır. "Compass"ın ilk zamanlarında siyahî bir oyuncu olan Bob Patton, uyuşturucu

---

[156] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 17.
[157] Jeffrey Sweet, **a.y.,** s. 5.
[158] David Alfred Charles, **a.y.**, s. 172.
[159] Amy E. Seham, **a.y.,** s. xxvi.

satıcısını oynayınca, kendisi gibi siyahî olan seyircilerden tepki almıştır.[160] Bu ve benzeri örnekler, kalıplaşmış olana karşı gösterilen muhalif tavrı kanıtlamaktadır; fakat yine de "modern doğaçlama tiyatro" formlarının özgür doğaçlama tekniğini kullanmalarının bir sonucu olarak, "kalıp" kişiler ve olaylar, oyun içinde yer almaktadır. A. Metin Balay, halk tiyatrosunun kullandığı kalıplaşmış olay ve kişiler ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

> "Halk tiyatrosu klişe olay ve kişiler kullanır. Daha doğrusu, kullandığı olay ve kişiler tarih içerisinde giderek klişeleşmişmerdir. Genç ve güzel karısı tarafından aldatılan yaşlı koa öyküsü bunların ilklerindendir. Klişe olaya bağlı olarak, arabulucu yaşlı kadın, genç kadının âşığı öteki klişe tipleri oluştururlar. Halk tiyatrosunun klişe tipleri arasında sahte doktor, palavracı asker, sarhoş, doğal özürlüler, köle ve uşaklar önemli yer tutarlar."[161]

Halk tiyatrosunun "klişe olay ve kişileri", "modern doğaçlama tiyatro" formlarında birebir olduğu kadar "çağa uygun" bir dönüşüme uğrayarak da karşılıklarını bulmaktadır. "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatronun ilk zamanlarında klişelere başvurulurken, kimlik politikaları üzerine düşünen doğaçlama tiyatro toplulukları, bu klişeleri eleştirir hale gelmişlerdir. Halk tiyatrosunun köle ve uşağı oyun içinde konumlandırdığı yer -"sosyal kastın dışında kaldıkları için"[162]- bellidir ve "modern doğaçlama tiyatro" bu konumun karşılığını kendi "çağ"ında aramaktadır. "Ezilenlerin Tiyatrosu", ezen-ezilen çatışmasını kendi tiyatro düşüncesinin konusu yapmıştır. Ezen-ezilen'i gerçek halleriyle göstermekte ve ideal olanın provasını yapmaktadır. Köle, "Ezilenlerin Tiyatrosu"nda karşılığını "işçi"de bulmaktadır. "Modern doğaçlama tiyatro", "çağ"ın tiplerini oluşturmaya çalışmaktadır. Bu tipler, içinden çıktığı toplumu temsil edebildiği ölçüde oyunlarda var olmuşlardır.

> "Halk tiyatrosunun edebi tiyatrodan farklı bir dili vardır; dil, basit ama zekice buluşlarla bezenmiştir. Atasözleri, bilmeceler, söz oyunları, lehçe ve jargon kullanımı halk tiyatrosunun dil ustalıklarının önde gelenlerindendir."[163]

---

[160] **a.y.,** s. 12.
[161] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 99-100.
[162] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 20.
[163] **a.y.,** s. 100.

Metin Balay, "Halk tiyatrosu ve Dario Fo" adlı kitabında, halk tiyatrosundaki dil kullanımını yukarıdaki şekilde belirtmektedir. Halk tiyatrosunda kullanılan "dil ustalıkları", "modern doğaçlama tiyatro"da da yerini bulmaktadır. Lehçe ve jargon, özellikle "anında" yaratılan doğaçlama sahnelerde, tiplerin tanınırlığını sağlamaktadır. Söz oyunları da yine "oyuncu"nun dil ustalığına bağlı olarak kullanılmaktadır. Oyuncu, yetkin olduğu tekniklerden hangisini kullanacağı konusundaki seçimini "anında", "ön hazırlıksız" yapmaktadır. Örneğin; "bir tarafın söylediği bir söze onun kastettiği anlama en uzak taraftan yanıt verme tekniği"[164] olan "ters anlama", oyuncunun tercihine bağlı olarak kullanılmaktadır.

Kendisinden önceki tiyatro geleneğiyle hesaplaşan "modern doğaçlama tiyatro", seyirci ve oyuncu arasındaki "şimdi ve burada" olan paylaşımın önemi üzerinde durmaktadır. Bu paylaşımın içinde dekor, kostüm, aksesuar, makyaj gibi öğeler ya yardımcı konumunda bulunmakta ya da hiç bulunmamaktadır. "Modern doğaçlama tiyatro" formlarında esas kabul edilen; seyirci-oyuncu ayrımının ortadan kaldırılıp, üretim sürecine seyirciyi de dâhil etmektir. "Oyuncu tiyatrosu"[165] olan halk tiyatrosunda, oyun metnini oluşturan oyunculardır ve oyun, büyük ölçüde oyuncuya bağlı olarak gelişmektedir. "Modern doğaçlama tiyatro"da da "oyuncu" önemli bir konuma sahiptir; fakat bu konum seyircinin konumundan çok da farklı değildir. Bu, "modern doğaçlama tiyatro"nun "oyuncu tiyatrosu" olmadığı anlamına gelmemektedir. "Playback tiyatrosu"nda oyuncuların oynayacağı hikâyeyi seyirci anlatmaktadır; fakat bu anlatımda seyirciden bir "oyunculuk becerisi" beklenmemektedir. "Playback tiyatrosu" oyuncusu, "oyunculuk becerisi"ni anlatılan hikâyeyi tekrar anlatırken gösterecektir. "Forum tiyatrosu"nda, başkahramanın yerine geçen her seyirci-oyuncu için oyun, yeniden doğaçlama olarak oynanmaktadır. "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatro formlarında da oyuncu ustalığı önem kazanmaktadır; çünkü sahnede olacaklar öngörülemezdir. "Oyuncu"nun "modern doğaçlama tiyatro" içindeki konumunun önemli olması sadece her şeyin doğaçlama olmasına bağlı değildir. "Modern doğaçlama tiyatro" seyircisi, sahnede "ne?" olduğu ile değil; "nasıl?" olduğu ile ilgilenmektedir. "Playback tiyatrosu" seyircisi, anlatılan

[164] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 50.
[165] A. Metin Balay, **a.y.,** s. 23.

hikâyeyi seyredeceğini bilmektedir; merak ettiği, hikâyenin "nasıl?" sahneleneceğidir. "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatro formlarında da kurallar önceden belirlenmiştir. Örneğin: seyirciden alınan yönelimle oyuna başlayan oyunculardan otuz saniye içinde "mantıklı" bir sebep bularak ölmeleri istenmektedir. Seyirci, otuz saniye içinde oyun kişilerinin öleceğini bilmektedir ve yine merak edilen bunun nasıl olacağıdır. Oyunun "nasıl?" ilerleyeceği oyuncuya bağlıdır. "Modern doğaçlama tiyatro" formlarında seyircinin, oyuncu ile arasındaki mesafenin azaltılmaya çalışılmasının bir sonucu olarak; seyirci, oyuna müdahale edebilmektedir. Seyircinin müdahalesi, oyunun, "nasıl?" ilerleyeceği konusunda söz sahibi olmasını da içermektedir. Bu noktada seyirci, seyirci-oyuncuya dönüşmektedir. "Modern doğaçlama tiyatro", seyircisini de oyuncu yaparak, "oyuncu"yu ve "oyuncu" ve "seyirci" arasındaki "şimdi ve burada"ki etkileşimi, tiyatronun diğer öğelerinden daha önemli saydığını kanıtlamaktadır.

"Modern doğaçlama tiyatro", kendisinden önceki tiyatro geleneğiyle hesaplaşırken, "Commedia dell'Arte" ve "Mimus" geleneklerinin de içinde bulunduğu halk tiyatrosundan faydalanmıştır. Geleneğe yaslanarak, bu temel üzerine yeni bir doğaçlama tiyatro inşa etmiştir. 20. yüzyılın getirdiği yenilikler, doğaçlama tiyatroda "kendiliğinden" bu şekilde bir değişime yol açmıştır. Özgür doğaçlama tekniği, nerede kullanılırsa kullanılsın, "modern doğaçlama tiyatro" formlarının tekniğidir. Halk tiyatrosu geleneğine yaslanması sebebiyle de içinden çıktığı, ait olduğu "kitle"nin özelliklerine uygun "eylemler"[166]i içermektedir.

[166] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu'ndan aktaran Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** s. 58.

3. BALTACIOĞLU'NUN ÖZ TİYATRO'SU VE MODERN DOĞAÇLAMA TİYATRO

3.1. Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro Kuramı

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu (1887-1978), Batı etkisi altında gelişen Türk tiyatrosunu eleştirerek, "ulusal tiyatro" kavramına gidilen yolda geleneksel Türk tiyatrosuyla hesaplaşmayı öneren önemli bir kuramcıdır. "Öz Tiyatro" adını verdiği kuram, Baltacıoğlu'nun, "tiyatro nedir?" sorusuna verdiği yanıt ile oluşturulmuştur. Baltacıoğlu'nun bu soruya verdiği yanıtta "gelenek" ve "doğaçlama" anahtar sözcükler arasında bulunmaktadır. Bu kuramın oluşmasında, bir anlamda Baltacıoğlu'nun "tiyatro nedir?" sorusunu sormasında, yaşadığı dönemin tiyatro anlayışının etkisi bulunmaktadır. Baltacıoğlu, 1839-1908 yılları arasındaki Tanzimat Tiyatrosu'nun, 1908-1923 yılları arasındaki Meşrutiyet Tiyatrosu'nun ve 1923'den itibaren "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu"nun, "tiyatro nedir?" sorusuna verdiği yanıtlara şahit olmuştur. Baltacıoğlu, "11-12 yaşlarında ünlü komikleri tuluat tiyatrolarında görmüş, ortaoyunu seyretmiş, Mınakyan'ı izlemiş"[1]tir. Tanzimat Tiyatrosu'nun "Güllü Agop'dan sonra en önemli tiyatro adamı"[2] olan ve Meşrutiyet Tiyatrosu'nda da önemli bir yeri olan Mardıros Mınakyan, Baltacıoğlu'nun eleştirdiği isimlerden biri olmuştur:

> "Tarihimizde "Mınakyan tiyatrosu" denilen bir tiyatro ve bir tiyatro anlayışı vardır. Mınakyan Tiyatrosu yarım yüzyıla yakın bir zaman yaşadı. Onun kötülüklerini ancak Meşrutiyet inkılâbının ilk yıllarında sezebildik. Dikkate değer olan nokta şu ki: bu yarım yüzyıla yakın zaman içinde yazarlarımız, bilginlerimiz, düşünürlerimiz arasında tiyatro anlayışı taşıyan birkaç kişi çıkıp da bu hasta ve saralı temsil faaliyetini eleştirmedi. Bu demektir ki, Mınakyan Efendi zamanındaki tiyatro anlayışımız onun anlayışından ileri gidemiyordu."[3]

Mınakyan'ın melodramlarının Türk tiyatrosunun gelişimine olumsuz etkileri olduğunu düşünen Baltacıoğlu, dildeki arındırmayı Atila Alpöge'nin yaptığı, "Toplu Tedris" adlı kitabında melodram ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

---

[1] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir**, Yay. Haz. Atila Alpöge, T. Yılmaz Öğüt, Ali Y. Baltacıoğlu, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2006, s. 19.
[2] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, s. 163.
[3] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 140.

> “Melodram bizde Mınakyan kumpanyası aktörleri tarafından yayılmıştır. Bu gelenek Türkiye’de asıl tiyatro kültürünün doğmasına engel olmuştur. (…)Melodram konusu bakımından kabaca ahlâkidir. Her kötülüğün cezalanacağını, her katilin yakalanacağını ispata çalışır. Konuları hep ibret olacak biçimde hazırlanır. İçi de rastlantılardan ibaret olağanüstülüklerle doludur. Melodram, dünyayı, bir mutlak adalet mahkemesi olarak gösterir. İçinde ruhsal durumların ifadesi, yani asıl temsil sanatı yok gibidir. En çok olayların yüzeysel görüntülerinden yararlanılır. Parlak, yapmacık sözlerle bir an için seyircilerin duyguları harekete geçirilir. Melodram aktörleri doğal olmayan süslü bir dille konuşurlar.[…] Melodramlar yanlışlarla doludur. İnsana ne kişinin ne de toplumun hayatı, gerçek dünyası hakkında doğru fikir verirler. Melodram gerçek duygusunu bozan bir şeydir.”[4]

Baltacıoğlu, “Mınakyan tiyatrosu”nun; Dârülbedâyi, Yeni Sahne ve Şehir Tiyatrosu üzerindeki etkisinden bahsederken, “kutlu bir tesadüfün eseri”[5] olarak kendisinin tiyatro zevkini bu tiyatro temsillerinden almadığını ifade etmektedir.[6] Atila Alpöge, Baltacıoğlu’nun “en çok vurgun olduğu ve onu en çok etkilemiş olan tür”ün pandomima olduğunu belirtmektedir.[7] Baltacıoğlu’nun pandomima sanatçısı ile ilgili görüşlerinin izlerine, “Öz Tiyatro” kuramında rastlanmaktadır: Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “Tiyatro Nedir” adlı kitabında, Atila Alpöge’nin “Yorumlanmayı Bekleyen Baltacıoğlu” başlıklı yazısında belirttiği gibi;

> “Mimikçi, düşünce ve duyguları hareket, jest, vücut yoluyla anlatma durumundaydı; oyunculuk sanatının tepe noktasına varan bir performans göstermesi gerekiyordu.”[8]

Baltacıoğlu’nun “beni en çok sarsan olaylardan biri”[9] dediği Meşrutiyet’in ilanı ile “Tanzimat tiyatrosu” na ait olan seyirci ve tiyatro anlayışı değişime uğramıştır. Bu dönem “Öz Tiyatro” kuramının oluşmaya başladığı yılları da kapsamaktadır. Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir” adlı kitabında; savunduğu öz tiyatro tezine ait görüşlerini 1912 yılından beri taşıdığını ve ilk öz tiyatro deneyimlerini ders yöneticisi olarak bulunduğu Şemsülmekâtip adlı bir ilkokulda yaptığını,

---

4 Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 161.
5 **a.y.,** s. 163.
6 **a.y.,** s. 163.
7 **a.y.,** s. 20.
8 **a.y.,** s. 20.
9 **a.y.,** s. 13.

belirtmektedir.[10] Baltacıoğlu, 1940 yılında Ankara Radyosu'nda verdiği konferansta çocuklarla yaptığı öz tiyatro çalışmalarını şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Ben tiyatronun ve çocuğun mutlak değerlerine inanmış bir adam olduğum için, 1913'de yani bundan 28 yıl önce İstanbul'da Fındıklı'da ücretsiz ders nâzırı bulunduğum Şemsülmekâtip adlı ilkokulda çocukları haftada bir sahneye çıkarmaktan çekinmemiştim. Şimdi İstanbul Şehir tiyatrosu aktörlerinden olan Hüseyin Kemal ve bugün Elazığ'da tarih öğretmeni olan Talha o tarihte Şemsülmekâtip sahnesinde çalışan küçük aktörler arasında bulunuyorlardı. Yine o yıllarda üyesi bulunduğum İlköğretim Müfredat Programı Komisyonu'nda bu davayı savunarak resmî ilkokulların programlarına Şeyhülislam'ın öfkesine uğramaması için "tarihî temsiller" diye adını değiştirip tiyatro dersini sokmuştum."[11]

Baltacıoğlu'nun "öz tiyatro tezi"ne ait görüşlerinin oluşmasında, 1910 yılında görevlendirilerek gittiği yurtdışındaki gözlemleri de etkili olmuştur. Atila Alpöge, Baltacıoğlu'nun gözlemlerini şu sözleriyle anlatmaktadır:

> "Baltacıoğlu daha sonra, Fransa ve İngiltere gezisi sırasında tiyatrolarda sahnelenmiş olan oyunları ilgiyle izledi. Bu, ona ilginç analizler yapmasına olanak verdi. Gözlemleri onu ülkelerin kendilerine özgü yapı, kültür ve geleneklerden kaynaklanmış özgün ve farklı bir tiyatroya sahip oldukları görüşüne götürdü. Bu noktadan hareketle, "Türk toplumu nasıl bir tiyatro üretebilir" sorunsalı üzerinde o tarihlerde (1910'larda) düşünmeye başladığını söyleyebiliriz."[12]

Türk tiyatrosu ile Batı'daki tiyatroyu karşılaştırma konusunda Baltacıoğlu yalnız değildir. Batı'daki tiyatro anlayışını yerinde gören tiyatro insanlarından biri de Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul, 1910 yılında Burhanettin Tepsi Kumpanyası'nda ilk kez sahneye çıkmış; daha sonra Paris'te Mounet-Sully'den seyretmiş olduğu "Hamlet"i 1912 yılında kurduğu "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" topluluğuyla sahnelemiştir. Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu'nda önemli bir yeri olan Muhsin Ertuğrul için, Metin And, "Türk Tiyatro Tarihi" adlı kitabında şunları ifade etmektedir:

> "Cumhuriyet'in başladığı 1923'ten günümüze değin, tiyatronun hiçbir konusu ve sorunu yoktur ki, Muhsin orada sözsahibi olmasın.(…) Muhsin Ertuğrul yönetmen ve tiyatro adamı olarak aktarmacı, devşirmecidir. Sürekli Batı tiyatrosuna öykünür

[10] **a.y.,** s. 77.
[11] **a.y.,** s. 135.
[12] **a.y.,** s. 32.

> ve orada gördüklerini sıcağı sıcağına Türkiye'ye aktarmak ister, ama Türkiye'nin geleneksel tiyatrosunu, ayrıca Tanzimat'la başlayan Batı tiyatrosunun sağlam bir taban oluşturduğunu unutarak, sanki her şeyi başlatmış gibi davranır. Türkiye için bir bileşim, ulusallık yönünde özgün bir çabası görülmemiştir. Bu bileşimler için denemeler yapanları –örneğin İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nu- dışlamayı yeğlemiştir. Ölümünden sonra da tiyatromuzun geniş bir kesimi bu "tek adam" sendromunu sürmüşler, onu hep tiyatro katarımızın tek lokomotivi olarak görmüşlerdir."[13]

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro anlayışı, Cumhuriyet'in kurulmasıyla amaçlanan modernleşme yolunda şekillenmiştir. Tiyatro; Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki gibi egemen ideolojinin taşıyıcısı olmuştur. Modernleşmenin, "batılılaşma" ile eş tutulması, tiyatronun da yüzünü "batı"ya dönmesine sebep olmuştur. Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu" başlıklı yazısında, tiyatrodaki "batı" aktarmacılığını şu sözleriyle ifade etmektedir:

> ""Batı"nın koşulsuz olarak kabul edilen tiyatro oluşumu, kendi geleneği ile hesaplaşma sonucu biçimlenen bir olgu olduğu halde, Türk tiyatrosu, yok saydığı için kendi geleneğiyle yüzleşmek bir yana, "batı"nın tiyatro geleneği ile dahi hesaplaşamamış, onu kendi süzgecinden geçirmeksizin kabul etmeyi tercih etmiştir."[14]

Metin And'ın ifadesine göre; Muhsin Ertuğrul, "aktarmacı, devşirmeci" dir. Denilebilir ki: "Batı"dan "aktarılan" tiyatro oluşumunun koşulsuz kabul edilmesinde Muhsin Ertuğrul'un önemli bir payı bulunmaktadır; çünkü Muhsin Ertuğrul, "Cumhuriyet döneminde her tiyatro girişiminin önderi"[15]dir. Özdemir Nutku, Muhsin Ertuğrul'u "Türk tiyatrosunun kurucusu, öncüsü, yaratıcısı"[16]olarak nitelendirmektedir. Sevda Şener ise "Şehir Tiyatrosu" dergisinin "Muhsin Ertuğrul Özel Sayısı"ndaki "Ertuğrul Muhsin İçin" başlıklı yazısında şunları belirtmektedir:

> "Ertuğrul Muhsin bizim tiyatromuzun kahramanıdır. Onun yürekli adımları, ödün vermez başkaldırıları, sabırlı direnişleri olmasa tiyatromuz bugünkü durumuna gelir, kurumlaşabilir miydi? Ya da Atatürk'e o heyecan verici övgü sözlerini söyleten

---

[13] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi,** s. 122.
[14] Yavuz Pekman , "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", s. 70.
[15] Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, s. 268.
[16] Özdemir Nutku, "Büyük Tiyatro Adamı Muhsin Ertuğrul'un 100. Doğum Yıldönümü", **Şehir Tiyatrosu Muhsin Ertuğrul Özel Sayısı,** sayı: 442, İstanbul, 1992, s. 9.

> saygınlığa ne zaman erişirdi? İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları bu hızla gelişir Devlet Tiyatroları bildiğimiz tarihlerde kurulmuş olur muydu? Devlet Konservatuarı ne zaman açılır, Üniversitelerde tiyatro eğitimine ne zaman başlanır bölge tiyatroları tasarısı ne zaman tartışmaya açılır, çocuk tiyatrosu ne zaman ciddiye alınırdı? Bugün tiyatromuzda yerleşmiş, kurumlaşmış her atılımı öncülüğünü bir biçimde Ertuğrul Muhsin yapmıştır. O öncülük etmese bir takım gelişimler gene de gerçekleşirdi belki, ama ne kadar zaman sonra?"[17]

Yüzünü "Batı"ya dönen Türk tiyatrosu "geç" kalmışlığını; hesaplaşmadan, koşulsuz aktardıklarıyla kapatmaya çalışmıştır. "Batı" tiyatrosundan aktarılanlar, "gerçek tiyatro" olarak sayılmış ve geleneksel Türk tiyatrosu görmezden gelinmiştir. Tanzimat Dönemi'nden beri süregelen egemen tiyatro düşüncesi, Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" kuramının oluştuğu ortamın atmosferini yansıtmaktadır. Yavuz Pekman, Baltacıoğlu'nun yaşadığı dönemlerdeki egemen tiyatro düşüncesi şu sözlerle özetlemektedir:

> "Dahası, 1940'a gelinceye kadar tiyatromuz yaklaşık yüz senelik kısa geçmişi içinde büyük ölçüde metin merkezli bir kimliğe bürünmüştür. Öyle ki, tiyatro Tanzimat Dönemi'nden itibaren, ülkede kendini bir iktidar olarak konumlandıran modernleşmenin bir taşıyıcı kurumu halini de almıştır.(…) Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde bu merkezi ve otoriter anlayışa, devlet destekli ödenekli tiyatro yapısıyla birlikte, Muhsin Ertuğrul'un temsil ettiği yönetmen tipi de eklenmiştir."[18]

Baltacıoğlu, yazar ve yönetmen odaklı egemen tiyatro anlayışına karşı "Öz Tiyatro" kuramını oluşturmuştur. "Öz Tiyatro" kuramı, odağına yazar ve yönetmeni değil; oyuncuyu koymaktadır. Bu düşünce, egemen tiyatro düşüncesine getirilen eleştirinin bir sonucudur. Egemen tiyatro anlayışının "Batı" aktarmacılığını eleştiren Baltacıoğlu, kendiliğinden gelişmeyen, "tepeden inme" bir tiyatro anlayışının yerleştirilmeye çalışılmasına karşı çıkmaktadır. Bir kuramcı olarak da, karşı çıktığı "katı" tiyatro düşüncesine alternatif, özgün bir model sunmaktadır. 1941 yılında yayınladığı "Tiyatro" adlı kitabında, "Öz Tiyatro" kuramı ile ilgili şunları söylemektedir:

---

[17] Sevda Şener, "Ertuğrul Muhsin İçin", **Şehir Tiyatrosu Muhsin Ertuğrul Özel Sayısı,** s. 4.
[18] Yavuz Pekman, "Çağdaş Bir Kuramcı: Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu", s. 71.

> “Günümüz tiyatrosunda değer anarşisi bulunmaktadır. Tiyatro, birlik ve bütünlüğe ulaşabilmesi için kendine, kendi özüne dönmeli, kendi soylu güç kaynaklarına teslim olmalıdır. Eskiyi, geleneksel olanı düzeltmekle yeniyi elde edemeyiz; yeni ancak yeniyi aramakla elde edilebilir.
>
> Bir tiyatro devrimi yapmak gerekiyor. Ben bu devrimi yaptığımı iddia etmiyorum; bir devrim bilinci uyandırmak istedim; böyle bir fırsat doğmuşken tiyatroya ilişkin has inancımı söyledim: “Öz tiyatro,” dedim.”[19]

Baltacıoğlu, “Öz Tiyatro” kuramını anlattığı “Tiyatro” adlı kitabında, “tiyatro nedir,” sorusuna cevap vermeye çalıştığını, tiyatronun felsefesini yaptığını belirtmektedir.[20] Baltacıoğlu, “Öz Tiyatro” kuramını açıklarken; “elemeden” tiyatronun tüm öğelerini belirlemiş sonra da her birini tek tek “eleyerek”, tiyatronun “öz”ünden bir şeyler kaybedip kaybetmediğine ilişkin düşüncelerini belirtmiştir.

> “Tiyatro sanatının ayrılmaz parçaları olarak kabul edilen bu öğeleri attığımız zaman, bu sanatın temel yapısı bir şey kaybetmemişse, bu ögelere “tiyatronun eğreti ögeleri” diyeceğim. Bu eleme ve inceleme süzgecinin üstünde kalan son ögeye de, “tiyatronun asal ögesi (özü),” diyeceğim.”[21]

Baltacıoğlu, tiyatronun öğelerini “1. Sahne. 2. Perde. 3. Dekor. 4. Makyaj. 5. Kostüm. 6. Yazar. 7. Suflör. 8. Oyuncu.”[22] olarak belirlemiş ve bu öğelerin tiyatronun asal öğesi olup olmadıklarını açıklamıştır. Örneğin; Baltacıoğlu’na göre “sahne, seyircilerin oyunu yani aksiyonu daha iyi görmeleri için yapılmıştır.”[23] Sahneyi, tiyatrodan eleyen Baltacıoğlu, oyuncuların “rahat” görülememelerinin tiyatro sanatını yok etmeyeceğini düşünmektedir.[24] Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir” adlı kitabında, ortaoyununu, sahnesizliğin şaheseri olarak nitelendirmektedir.[25] Sonuç olarak; sahneyi, tiyatronun asal öğesi olarak kabul etmemektedir. Baltacıoğlu’nun “perde” ile ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

---

[19] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 94.
[20] **a.y.,** s. 51.
[21] **a.y.,** s. 53.
[22] **a.y.,** s. 53.
[23] **a.y.,** s. 85.
[24] **a.y.,** s. 53.
[25] **a.y.,** s. 86.

> "Tiyatro perdesi, bütün diğer perdeler gibi, teknik nitelikte bir ögedir. Tiyatro perdesinin tiyatro sanatı bakımından hiçbir estetik niteliği yoktur. Sahne perdesi, belirli bir tiyatro anlayışına ait bir dönemin kalıntısıdır. Perde, oyuncu ile seyirciyi, gerçek ile sanatı birbirinden kesin bir şekilde ayıran bir duvardır. Tiyatronun ibadet, ayin, dans, düşünce süreci gibi, gerçek yaşamın olağan bir etkinliği olarak anlaşıldığı dönemlerde tiyatrolarda perde yoktu. Tiyatronun gerçek yaşamın dışında ve apayrı bir oyun, bir yanılsama, bir kurmaca olarak anlaşıldığı bütün dönemlerde ise sahne perdesi olmuştur. Bütün çocuk oyunları, halk tiyatrosu gösterileri, ortaoyunumuz perdesizdir. Demek ki perde, tiyatronun asal bir ögesi değil, eğreti bir ögesidir; ona asalak olmuş bir ögedir."[26]

Baltacıoğlu, "perde"yi oyuncu ile seyirciyi ayırmak için kullanılan teknik bir öğe olarak görmektedir. Baltacıoğlu, "Yeni Adam" dergisinde yayınlanan "Tiyatro Problemi" başlıklı yazısında, "perde"nin, üstlendiği gizleme rolüyle, seyirci ve oyuncu kaynaşmasını engellediğini, belirtmektedir.[27] "Perde"nin yarattığı illüzyonu eleştiren Baltacıoğlu, bir anlamda "göstermeci-açık biçim tiyatro" formlarının seyircisinin "oyun oyundur"[28] bakışını desteklemektedir. 1936 yılında Çamlıca Bağlarbaşı'ndaki CHP Murat Reis Semt Ocağı gençleriyle gerçekleştirdiği "öz tiyatro" deneyiminde, "seyirci"den bir şey "gizlemeden" yapılan hazırlıkları ise şu şekilde anlatmaktadır:

> "Murat Reis Semt Ocağı'nın salonu ancak 250 seyirci alan dikdörtgen biçimli bir salondur. Bu dikdörtgen salonun ortasına ve kapının karşısına bir masa koyduk.(…)Akşam sekiz buçukta oyuncular bu masanın çevresine oturdular; önlerindeki aynalara bakıp makyajlarını yapmaya başladılar. Gerçi öz tiyatro görüşüne göre oyuncuların makyajsız olarak oynamaları gerekiyordu. Ama bu gösteride makyajı, makyaj için değil, seyircilere makyajın açıkça yapılabileceğini göstermek için gerçekleştirdim.(…)Oyuncular, kimseden gizlemeden zorunlu oldukları görevlerini yerine getiriyor, seyircilerse bu görevlerin başarılmasını içtenlikle, beğeni ile seyrediliyorlardı. Ortada hiçbir olağanüstülük bulunmuyordu."[29]

Baltacıoğlu, tiyatronun başka bir öğesi olarak belirlediği "dekor"u da, asal öğe olarak kabul etmemektedir. Dekor kavramını, organ ve araç kavramından ayırmak gerektiğini söyleyen, Baltacıoğlu, dekoru; süsleme, zenginleştirme ile özdeş

---

[26] **a.y.,** s. 54.
[27] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Problemi", (Çevrimiçi) http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1034/12483.pdf, Mart 2010.
[28] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 24.
[29] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 80

tutmaktadır.[30] Baltacıoğlu, "Tiyatro" adlı kitabında "dekor" ile ilgili düşüncelerini şu sözleriyle açıklamaktadır:

> "Dekorun, mekân gerçeğini yaratacak esas öğe olduğu ileri sürülemez. Bu işi seyirci kendi hayal gücüyle pekâlâ yaratabilir. Profesyonel tiyatro adamlarının, halkın hayal gücünü karşı gösterdikleri güvensizlik, işte bu sakat dekor alışkanlığını besleyen, etkin psikolojik nedenlerden biridir. Geleneksel halk oyunları, ortaoyunları gelişimlerini, hep dekor olmadan tamamlamışlardır; bu nedenle de saygınlıklarından bir şey yitirmemişlerdir. Dekor ve resimler birer yardımcı öğedir; tiyatronun kendisi değildir."[31]

Baltacıoğlu, "Yeni Adam" dergisinde yayınlanan "Tiyatro Problemi" başlıklı yazısında da "dekor"un "eksikleri, yarıkları, yamaları kapamak, gözü aldatmak, oyalamak, değersizleri değerlendirmek ihtiyacından" doğduğunu, tiyatro kendine yetici öz bir sanat olarak anlaşıldıkça dekora gerek olmadığını, belirtmektedir.[32] Baltacıoğlu, Muhsin Ertuğrul'un "sahneyi bir dekor bahçesi haline"[33] getirdiğini düşünerek, eleştirmektedir. Baltacıoğlu, "dekor" ile ilgili düşüncelerine "Yeni Adam" dergisindeki "Devlet Tiyatrosunun Kurulması Büyük Bir Memleket İşidir" başlıklı yazısında da yer vermektedir:

> "Tiyatro bir dekor sanatı değil, sadece bir söz(discours) sanatıdır. Dekorsuz tiyatro olur ve dekorun bulunması ona hiçbir şey eklemez."[34]

Baltacıoğlu, "makyaj"ın tiyatronun asal öğesi olup olmadığını da yine aynı yöntemle yanıtlamaktadır: "makyaj" tiyatrodan çıkarıldığında, tiyatro özünü kaybetmekte midir? Baltacıoğlu'nun bu soruya verdiği yanıt: "Hayır"dır. Baltacıoğlu, "makyaj"ı da tiyatronun asal öğesi kabul etmemektedir. "Tiyatro" adlı kitabında da "makyaj"ın "Öz Tiyatro"daki değerini şu sözleriyle anlatmaktadır:

> "Sabit ve sarsılmaz kanım şudur: Oyuncunun bedeninden, fizyonomisinden ve mimiklerinden daha doğal ve daha güçlü makyaj olamaz. Makyajın kendi başına

[30] **a.y.,** s. 54.
[31] **a.y,** s. 55.
[32] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Problemi", (Çevrimiçi) http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1034/12483.pdf, Mart 2010.
[33] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 141.
[34] **a.y.,** s. 127.

> mutlak bir değeri yoktur. Makyajın küçük ya da büyük bir değer kazanabilmesi oyuncunun kişiliğine hizmet etmesi koşuluna bağlıdır ve o orandadır."[35]

Baltacıoğlu; halk oyunları, ortaoyunu, çocuk oyunları oyuncularının "makyajsız" olduğunu, bu tür oyunlarda bedenin "en zengin ve en soylu bir makyaj"[36] yerine geçtiğini, belirtmektedir. Baltacıoğlu, "Türk Düşüncesi" adlı dergide 1954 yılında yayınlanan "Tiyatro Ne Değildir?" başlıklı yazısında da, "makyaj"ın tiyatronun özü olmadığı yönündeki düşüncesini, şu sözleriyle açıklamaktadır:

> "Makyaj aktörün yüzünü değiştirir. Makyaj aktörün yalnız fizyolojisini ilgilendirir, psikolojisini, kişiliğini değil. Makyajı en iyi olan aktör ne rolüne iyi hazırlanmıştır, ne de rolünde başarı elde etmesini kolaylaştırmıştır. Makyajsız da oynıyabilir. Makyaj tiyatronun kendisi değildir."[37]

Baltacıoğlu'nun, "kostüm" hakkındaki düşünceleri, "makyaj" hakkındaki düşüncelerinden farklı değildir. "Kostüm", tiyatronun asal öğesi değil yardımcı öğesidir. Oyuncunun olmaması "kostüm"ün olmaması anlamına gelmektedir ki; bu sebeple, tiyatroyu oluşturan öğeler arasından yapılacak elemelerde kalacak son öğe, bir anlamda tiyatronun özü, "kostüm" olmamaktadır. Baltacıoğlu, "kostüm" ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:

> "En iyi kostüm içinde kötü bir oyuncu daha iyi değil, aksine daha kötü görünür. Ama kötü bir kostüm içinde iyi bir oyuncu için 'az iyi' denemez. Oyuncuyu iyi bir oyuncu yapan giyimi kuşamı değil, sahnede gösterdiği aksiyonu, oyunculuk yeteneğidir. O halde kostüm de tiyatronun olmazsa olmaz bir ögesi değil, yardımcı bir ögesidir."[38]

"Yazar" da, Baltacıoğlu'na göre tiyatronun olmazsa olmaz bir öğesi değildir; fakat makyaj, kostüm, sahne, dekor gibi "takıntısı" da değildir.[39] Bu düşüncesini desteklemek için, bir yazarın metni veya hiçbir tema olmadan oynayan; çocukları, halk sanatçılarını, ortaoyuncuları ve tuluatçıları örnek vermektedir. 1954 yılında

---

[35] **a.y.,** s. 88.
[36] **a.y.,** s. 56.
[37] Ismayıl Hakkı Baltacoğlu, "Tiyatro Ne Değildir?", **Türk Düşüncesi**, Cilt:2, Sayı: 7, 1954, s. 13.
[38] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 56.
[39] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Ne Değildir", s. 14.

“Türk Düşüncesi” adlı dergide yazdığı “Tiyatro Ne Değildir?” başlıklı yazısında, tiyatronun özü olup olmadığında tereddüt ettiğini söylediği “piyes” ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır:

> “Akla ilk gelen haklı soru şu: “Müellifi ve piyesini kaldırınca tiyatro diye ortada ne kalır?” Önce bu sorunun karşılığını verip bitirelim: “Hiçbir şey!” Fakat asıl problem bundan sonra başlıyor:
>
> 1) Piyes edebî bir eserdir.
> 2) Piyes gösteritin ancak yazı diline girebilen söz kısmını taşır.
> 3) Piyes gösteritin üçte biri kadar eksiktir.
> 4) Aynı temin dil, şekil bakımından türlü türlü yazılışı olabilir.
> 5) Piyes okunacak bir şey değil, oynanacak bir şeydir.
>
> (…)”Piyes tiyatronun özü müdür, değil midir?” sorusuna artık kısaca “evet” ya da “hayır” diyemeyiz. Konunun tabiatine uygun bir karşılık verebilmek için soruyu şu biçimde soralım:
>
> “Piyes ile gösteritin canlı ilgisi nedir?” Karşılık veriyorum:
> 1) Piyes gösteritin yalnız edebî şeklidir.
> 2) Her piyes bir tema taşır.
> 3) Her temada **intention scénique** diyebileceğimiz bir öz vardır.
> 4) Gösterit, her şeyden önce bu özü gerçekleştirmek görevini taşır.
> 5) Gösterit birçok araçlar sırasında bu özü gerçekleştirmek için piyesi de kullanır.
> 6) Gösterit, temanın ve ereğin tâbiidir.
> 7) Gösteritin piyese bağlılığı maddî bir şeye bağlılığı değil, canlı bir şeyin canlı bir şeye dayanışmasıdır.
>
> Bu oluş karakterlerinden şu sonuç çıkıyor: Piyes gösteritin henüz kendisi olmamakla birlikte –sahne, dekor, makyaj, kostüm gibi- takıntısı da değildir.”[40]

Baltacıoğlu, “yönetmen”i de tiyatronun özü olarak kabul etmemektedir. Baltacıoğlu’nun tiyatronun asal öğesi olarak kabul etmediği “yönetmen”; “yönetici, müdür, disiplin sağlayan despot biri olarak anlaşılan asıl yönetmendir.”[41] Baltacıoğlu, “asıl yönetmen” ile ilgili düşüncelerini şu sözleriyle anlatmaktadır:

> “Şimdi hepsi yetkin oyunculardan oluşmuş bir topluluk düşünüyorum. Burada rejisör, yani öğretmen olmayan rejisör ne görev yapacaktır? (…) Rejisör oyuncu olmalı, hem de en başarılı oyunculardan biri olmalıdır; sahne gerçekliğini araştırma, kişilikleri saptama, görevleri dağıtma, mizansen, dekor gibi sahne üzerindeki her

[40] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Ne Değildir?”, s. 14.
[41] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 58.

> şeyi oyuncularla birlikte çözümlemelidir. Her oyunda bu işi oyunculardan birinin üzerine alması daha iyidir. Rejisörlük ayrıcalıklı bir iş değildir.”[42]

Baltacıoğlu, “suflör” öğesini, metni dikte ettiren bir anlayışın ortaya çıkardığını söylemektedir. Bu anlayışı şu sözleriyle ifade etmektedir: “Tiyatroda asıl olan oyundur.”[43] “Suflör”ü, “bir kutu içine girerek veya herhangi bir şeyin arkasına gizlenerek oyunun metnini dikte eden kişi”[44] olarak tanımlayan Baltacıoğlu, oyuncunun yaratıcı kişiliği ile “suflör”ün görevi arasında ters bir orantı kurmaktadır. Metni merkeze alan anlayışın karşısında, doğaçlamayı, kendiliğindenliği destekleyen oyunculuk anlayışını savunmaktadır:

> “Oyuncu oyunu, rolünü iyi ezberlediği ve suflörü iyi izlediği oranda değil, oyundaki sahne gerçekliğini kavradığı oranda doğru canlandırabilir. Korkunç olan, oyuncunun bellek ve ezber zayıflığı değil, oyunun mesajını kavrayamamasıdır."[45]

Baltacıoğlu, bu sözleriyle; metni dikte ettiren anlayışın karşısında olduğunu, asıl önemli olanın “metnin özü”nün kavranması olduğunu, anlatmaktadır. Muhsin Ertuğrul’u da, “Yeni Adam” dergisinde yayınlanan “Şehir Tiyatrosu Mesul müdür?” başlıklı yazısında, aktörlerine sade metin ezberlettiğini ileri sürerek, eleştirmektedir.[46] Baltacıoğlu, metni merkeze alan egemen tiyatro anlayışının bir getirisi olan “suflör”ü dışlamaktadır ve tiyatronun özü olarak kabul etmemektedir.

Baltacıoğlu, elemeden belirlediği tiyatronun öğelerini, tiyatrodan tek tek eleyerek, tiyatronun özünü bulmaya çalışmaktadır. Sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yazar, suflör öğelerini tiyatrodan çıkaran Baltacıoğlu, bunlar ortadan kalkınca tiyatronun özünden bir şey kaybetmediğini öne sürmüştür. “Oyuncu tiyatronun asal ögesi midir?”[47] sorusuna ise “Tiyatro Nedir” adlı kitabında, şu yanıtı vermektedir:

---

[42] **a.y.,** s. 93.
[43] **a.y.,** s. 58.
[44] **a.y.,** s. 93.
[45] **a.y.,** s. 76.
[46] **a.y.,** s. 141.
[47] **a.y.,** s. 59.

> “Bence tiyatronun asal ögesi, yaratıcılığın kaynağı oyuncudur ve onlardaki başkalarının kişiliklerini önemseme, onlara benzeşme yetenekleri ve güçleridir. Oyun metni, suflör, yazar, kostüm, makyaj, dekor veya herhangi başka bir şey olsa da, oyuncunun yaratıcı gücünün, yani oyunculuğun olmadığı yerde tiyatro sanatı yoktur.”[48]

Oyuncuyu merkeze alan bir tiyatro düşüncesine sahip olan Baltacıoğlu, tiyatronun özünü bulmaya çalışırken kullandığı yöntem sebebiyle “karşıtlarım” dediği kişiler tarafından doğru anlaşılamamış veya doğru anlaşılmak istenmemiştir.[49] Bir anlamda “kontrollü deney” yapan Baltacıoğlu, oyuncu dışındaki tiyatronun öğelerini tiyatrodan kaldırması, sadece oyuncuyu bırakmasıyla eleştirilmiştir. Baltacıoğlu, bu konu ile ilgili olarak, şunları ifade etmektedir:

> “Tiyatronun özü, esası oyuncudur demek, tiyatroda oyuncudan başka tüm ögelerin hepsini yok etmeli anlamına gelmez; bu ögeler kendileri için değil oyuncu için vardır anlamındadır. Hiçbir şey olmasa, yalnız oyuncu olsa, tiyatro olur mu? Olur. Öyleyse oyuncunun dışındaki her öge oyuncuya bağımlı olmak, onun rolünü bütünlemek için yer almalıdır. İçtenlikli düşüncem budur. Ama karşıtlarım, bana karşı hiç doğru olmayan bir saldırı biçimini seçtiler: “Baltacıoğlu tiyatrodan sahneyi, dekoru, her şeyi kaldırıyor, tiyatroyu yalnızca oyuncuya bırakıyor,” dediler.”[50]

Baltacıoğlu, tiyatronun özü olarak kabul ettiği “oyuncu”nun ne olduğu sorusuna, “tiyatronun, gösteri sanatının öz elemanı, cevheri ve tiyatronun kendisi”[51] yanıtını vermiştir. Baltacıoğlu, 1954 yılında, “Türk Düşüncesi” adlı dergide yayınlanan “Tiyatro Nedir?” adlı yazısında da aynı soruya şu yanıtı vermiştir:

> *1)* “Aktör her şeyden önce her gerçek piyeste bulunması yerinde olan gösterit/amacını, gösterit gerçeğini (vérite scénique) kavrıyacaktır.
> *2)* Aktör piyes kahramanını o sonsuz kişilikler taşıyan orkestral benliğinde arayıp bulacak, belirtecektir.
> *3)* Aktör piyes yazarının düşündüğü yaşama süresinin metin dışında kalan bütün eylem, jest, poz, deklamasyon yardımiyle bütünliyecek, piyeste bulunmıyan bulundurulması da elde olmıyan gerçek bütünlüğünü varedecektir.”[52]

Baltacıoğlu, 1943 yılında “Yeni Adam” dergisinde yayınlanan “Tiyatro Problemi” başlıklı yazısında da “Aktör nedir?” sorusuna benzer bir yanıt vermektedir.[53] Bu

---

[48] **a.y.,** s. 59.
[49] **a.y.,** s. 83.
[50] **a.y.,** s. 83.
[51] **a.y.,** s. 60.
[52] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir?”,**Türk Düşüncesi,** Cilt:2, Sayı:9, 1954, s. 166.

yanıt, başka bir soru doğurmuştur: “Her aktör tiyatronun kendisi midir?”[54] Baltacıoğlu, 1941 yılında yayınlanan “Tiyatro” adlı kitabında, “oyuncu”yu, tiyatronun kendisi olarak tanımlarken, daha sonraki yıllarda, “Öz Tiyatro” kuramını başka bir esas öğe üzerinde daha kurmuştur: “süre”. Baltacıoğlu, “süre”yi şu sözleriyle anlatmaktadır:

> “Süre (**durée**) den ne anlamalı? Burada süreden anlaşılması gereken zaman, zaman süresi değil can süresi (**durée vitale**), ruh süresi (**durée psychologique**), dir. Ancak bütün bu süreler yaşayışta olduğu gibi olan değil, sahnedeki, teknikleşmiş yaşayışta olan süre, sahne süresi, gösterit süresi (**durée scénique**) dir.”[55]

“Süre”yi açıklayan Baltacıoğlu, “gösterim süresi”ni esas alan bir anlayışa sahip olduğu yıllarda, “tiyatro nedir?” sorusuna; “tiyatro piyes denilen edebî öntasar tarafından teknikleştirilen bir hayat parçasının süreye çevrilmesidir.”[56] yanıtını vermektedir. 1941 yılında, Baltacıoğlu, daha sonra “süre” kavramını içerecek olan “Öz Tiyatro”nun ilkelerini şu sözleriyle ifade etmektedir:

1. Tiyatronun yaratıcı kökeni oyuncu’dur.
2. Tiyatronun bütün yardımcı ögeleri oyuncu’nun çevresinde toplanmalıdır.
3. Bütün tiyatro ögelerinin değeri, oyuncunun yaratıcı etkinliğine yaptıkları görev derecesiyle ölçülür.[57]

1943 yılında yazdığı “Tiyatro Problemi” başlıklı yazısında; “oyuncu” merkezli “Öz Tiyatro” kuramında, “özü”,“süre” olarak alan Baltacıoğlu, bu yazısının sonuna, “tiyatronun özü” konusu ile ilgili düşüncelerinin değişmesini şu şekilde açıklamaktadır:

> “Tiyatro adlı kitabımı okuyanlar görecekler ki ben bundan önce tiyatronun özü olarak aktörü almış bulunuyorum. Bu etütte ise “gösterim süresi”ni alıyorum. Fikirlerimde bir tezat var. Bu tezat tiyatro gerçeği üzerine daha geniş ve daha bütüncü bir anlayışın eseridir. Felsefi kavramlar bilimsel kavramlar gibi statik değildir, dinamiktir. Ödevleri, bilim denemeleriyle daha çok aydınlatılmış olan hayat gerçeğini içine alabilecek yeni kavramlar yapmaktır. Tiyatronun özünü “gösterim

---

[53] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 144.
[54] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir?”, s. 166.
[55] a.y., s. 167.
[56] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 146.
[57] **a.y.,** s. 60.

> süresi” dediğim daha mutlak bir ilkeye kadar çıkardıktan sonra aktörü ilke olarak almakta direnemezdim.”[58]

Baltacıoğlu’nun, 1943 yılında “Tiyatro Problemi” başlıklı yazısında tiyatronun özü olarak kabul ettiği “gösterim süresi” ile ilgili düşünceleri ve ardından 1954 yılında “Türk Düşüncesi”nde yayınlanan “Tiyatro Nedir?” başlıklı yazısında, “gösterim süresi” ile ilgili düşünceleri arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Baltacıoğlu, 1941 yılına kadar üzerine düşündüğü “Öz Tiyatro” kuramını oyuncu merkezli oluştururken, 1943 yılında oyuncunun yerini “gösterim süresi” almıştır. 1954 yılında yazmış olduğu “Tiyatro Nedir?” başlıklı yazısında ise “gösterim süresi” de göz önünde bulundurarak, oyuncuyu tekrar merkeze almaktadır. Baltacıoğlu, 1943 yılında “Yeni Adam”da yayınlanan “Tiyatro Problemi” başlıklı yazısında şunları ifade etmektedir:

> “Süre kesilince hayat da kesilir. Öyle ise süre gösterimin canı, kendisi, özüdür. Bu özün en yakın çevresi aktördür, ondan sonra yazarın hayat dehâsı gelir. Ondan sonra da takıntılar gelir.”[59]

Baltacıoğlu, 1954 yılında “Türk Düşüncesi”nde yayınlanan “Tiyatro Nedir?” başlıklı yazısında ise şunları ifade etmektedir:

> “Süre kesilince yaşama da kesilir. Bu süreye en yakın olan varlık aktördür. Bu süreyi canlandıracak, gerçekleştirecek olan aktördür. Aktör olmasaydı bu gösterit süresi var olamıyacaktı, tiyatro sanatı doğmıyacaktı.”[60]

Dikkat edilecek olursa; Baltacıoğlu, “gösterit süresi”nin varlığını da oyuncuya bağlayarak, “Öz Tiyatro” kuramının oyuncu merkezli yapısını bu şekilde desteklemektedir. “Tiyatro nedir?” sorusuna verdiği yanıtlar da bu yıllarda farklılık göstermektedir. 1943 yılında, tiyatronun özü olarak “gösterim süresi”ni kabul etmesi sebebiyle, verdiği yanıt şu şekilde olmaktadır:

---

58 **a.y.,** s. 146.
59 **a.y.,** s. 145.
60 Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir?”, s. 167.

> "Tiyatro piyes denilen edebî öntasar tarafından teknikleştirilen bir hayat parçasının süreye çevrilmesidir." Kısaca söyleyelim: "Tiyatro teknikleşmiş bir aksiyon süresidir."[61]

1954 yılında ise, "tiyatro nedir?" sorusunu şu şekilde yanıtlamaktadır:

> "Tiyatro piyes denilen edebî öntasarının aktörün kişiliğinde eylemleşmesidir."[62]

Baltacıoğlu, "tiyatro nedir?" sorusuna verdiği yanıtla oluşturduğu "Öz Tiyatro" kuramını, "kendi kendine, yani kuramsız ve işin pratiğinden ortaya çıkmış öz tiyatro olguları"[63] ile de desteklemektedir. Baltacıoğlu, şu kaynaklardaki "öz tiyatro" öğelerini incelemiştir:

> "1.Çocuk Oyunları. 2. Yaşam sahneleri. 3. Konuşma sanatı. 4. Anadolu köy oyunları. 5.Karagöz. 6. Ortaoyunu. 7. Tuluat tiyatroları. 8. Namaz ayini. 9. Mevlevi ayini. Bunlardan başka iki psikolojik olguya da dayanıyorum: 10. Kürek çekme deneyimi. 11. Dalcroz'un artistik sistemi."[64]

Baltacıoğlu, çocuk tiyatrosundaki öz tiyatro öğelerini incelerken; çocukların oyuncu olduğunu, oyunlarında türlü kişiliklere girme çabası gösterdiklerini ve çoğu kez başarılı olduklarını, belirtmektedir.[65] Bu çabanın yardımcısı sadece çocuğun bedeni ve sesi olmaktadır. Bu sebeple; Baltacıoğlu, çocuk oyunlarını, "tiyatro sanatının özünü ortaya koyan"[66] olgulardan biri kabul etmektedir. "Yaşam sahneleri" de, "öz tiyatro"nun esin kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir. Baltacıoğlu, "Tiyatro Nedir" adlı kitabında, yaşamın içindeki tiyatro sahnesine örnek olarak şunu vermektedir:

> "Sokakta iki adam kavga etmeye başlar; her iki taraf kendine göre haklı olduğunu iddia eder. Bu iddialar her zaman, olağan gelişmelere, gerçeklere uygun olmaz. O zaman, iddia eden kişi, kişiliğini değiştirip o durumda kendine en yararlı olacak bir insan kişiliğine bürünür. Bu kişi artık bir oyuncu olmuştur. İkisi kavgaya başladığında yanlarına başka kişiler de toplanır; kavga eden taraflara göre bunlar da ikiye ayrılır. Artık bir seyirci kitlesi oluşmuştur. Oyuncuların kendi taraftarı olan

---

[61] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 146.
[62] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Nedir?", s. 168.
[63] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 60.
[64] **a.y.,** s. 61.
[65] **a.y.,** s. 61.
[66] **a.y.,** s. 61.

> seyircilerle iletişim kurdukları, bu kaynaşmanın somut ve doğrudan yardım biçimini aldığı, yani seyircilerin kavgaya katıldığı da görülebilir. Artık gözlerimizin önünde kolektif bir sahnenin canlandığını görürüz. Bu sahne sürdüğü müddetçe seyircide senik (Fr. Scénique=sahneye ilişkin; oyunsu) heyecan tam anlamıyla doğar ve yaşar. Oysa ortada sahne, dekor, oyun yazarı, suflör veya başkaca tiyatro yardımcı ögelerinden hiçbiri yoktur."[67]

Baltacıoğlu'nun incelediği kaynaklar arasında, "namaz" ve "Mevlevi ayini" de bulunmaktadır. Baltacıoğlu, namazda imamın Kuran surelerini mutlaka doğru okuması gerektiğini aksi taktirde namazın bozulacağını belirtmektedir. Bu sebeple; İmamın duraksadığı anlarda namaz kılanlardan birinin doğru metni yüksek sesle imama hatırlatması söz konusu olabilmektedir. Önemli olan bütünlüğün sağlanması ve korunmasıdır. Bu sebeple; müdahalenin, açıkça yapılmasının bu dinsel törene zararı bulunmamaktadır.[68] Namazda, belleği kuvvetli olmayan imamlara "açıkça" yapılan müdahalenin, törenin kutsallığına, ciddiyetine zarar getirmemesi, Baltacıoğlu'nun, Murat Reis Semt Ocağı'ndaki "Öz Tiyatro" deneyiminde karşılığını bulmuş ve Baltacıoğlu, bunu şu sözlerle ifade etmiştir:

> "Oyun boyunca ben "Meydancı" olarak yanlışları düzelten, küçük hatırlatmalar yapan görevli biri oldum. Bir ara, aktörlerden biri daha sonra söylemesi gereken sözlerini daha önce söylemek istedi. Ben hemen, hiç çekinmeden, yüksek sesle onu uyardım: "Dikkat et, yanlış oynuyorsun; Şimdi Hamal'ın karnını muayene edeceksin," dedim.
>
> O sırada seyircilere baktım, hiçbiri bu uyarımı yersiz bulmamıştı. Çünkü seyirci, bizim bir marifet (şov) değil, bir oyun, bir tür ayin yaptığımıza inanıyor, kulak kesiliyor, heyecanlanıyordu. Tam iki saat süren oyunda bazen oyuncuların bellek kayıplarını hatırlatmak için üç dört kelimelik uyarılarda bulundum: "Şimdi pazarlığa başlayın," gibi. Benim bu uyarılarımın sayısı beş altıyı geçmedi."[69]

Baltacıoğlu'nun, "meydancı" diye adlandırdığı, "öz tiyatronun suflör yerine koyduğu kişi"[70]; namaz ve Mevlevi ayinlerinden esinlenilerek, "öz tiyatro"da yerini bulmuştur. Mevlevi ayininde dervişler, meydancı dedenin gözcülüğünde dönmektedir. Herhangi bir düzensizlik halinde meydancı dede, dervişlere açıkça müdahale etmektedir. Baltacıoğlu'nun "meydancı"sı da, "saklanmadan", seyircilerin

---

[67] **a.y.,** s. 62.
[68] **a.y.,** s. 68.
[69] **a.y.,** s. 81.
[70] **a.y.,** s. 93.

gözleri önünde görevini yerine getirmektedir. Mevlevi ayininde düzeni sağlayan "meydancı dede", Baltacıoğlu'nun "öz tiyatro"sunda da benzer görevler üstlenmektedir. Baltacıoğlu, "meydancı"nın görevlerini şu şekilde sıralamaktadır:

1. Oyunun doğal gelişimini denetlemek.
2. Oyuncuların bellek zaafiyetlerini önlemek.
3. Oyunda yanlış gelişme eğilimleri olursa engel olmak.
4. Oyundaki olumlu gelişmeleri yüreklendirmek.[71]

Baltacıoğlu'nun, sözü edilen deneyimlerde incelediği "öz tiyatro" öğeleri, "Öz Tiyatro" kuramının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Baltacıoğlu, bu deneyimlerden yola çıkarak, tiyatronun esas olmayan öğelerini oyuncu etrafında toplamaya çalışmıştır. "Tiyatro" adlı kitabında anlattığı "Öz Tiyatro" denemesi, kuramının nasıl işlediğini göstermektedir. Yavuz Pekman, bu "öz tiyatro tecrübesi"nden yola çıkarak, şu sonuca varmaktadır:

> "Baltacıoğlu'nun tiyatro anlayışında yer alan bütün unsurlar, "açık biçim" özelliği taşımaktadır. Bu yanıyla, tiyatronun seyirci üzerinde yaratacağı yanılsamayı ortadan kaldırmakta, temsili adeta çıplaklaştırmakta, tıpkı oyuncu gibi seyirciyi de oyunun asıl anlamıyla, gizil gerçeğiyle karşı karşıya getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında, böylesi bir sahne dili Türk tiyatrosu için yeni ve özgün bir açılım da sağlamaktadır."[72]

Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" kuramını, tiyatroda gerçekleşmesi gerektiğini düşündüğü "devrim" için, bir model olarak sunmaktadır. Tiyatronun ne olduğunun anlaşılmaması, bir anlamda taklitçilikten kurtulamamak anlamına gelmektedir; çünkü "tiyatro nedir?" sorusuna bir yanıtı olmayanlar, başkalarının yanıtını "aktaracaklardır". Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" kuramını, "Ulusal tiyatro" için bir adres olarak göstermektedir. Dönemi içinde yenilikçi olan "Öz Tiyatro" kuramı, egemen tiyatro anlayışı içinde yerini almaya çalışsa da; ya görmezden gelinmiş ya da belli kalıplara sokulmaya çalışılmıştır. Atila Alpöge, "Öz Tiyatro"yu şu sözleriyle anlatmaktadır:

---

[71] **a.y.,** s. 93.
[72] Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu", s. 77.

> ""Öz Tiyatro" Baltacıoğlu'nu damgalayıp onu niteleyen bir kavram oldu zamanla. Oysa bu kavram daha çok bir saptama, bir durum tespiti yapıyordu. Bir başlangıç noktasıydı "Öz Tiyatro". Bu saptamadan yola çıkan tiyatro düşüncesi çok daha zengin, uygulamaya çok daha dönük bir çerçeveye varıyordu."[73]

3.2. Gelenek, Doğaçlama ve Öz Tiyatro Kuramı

Baltacıoğlu, peşine düştüğü "ulusal tiyatro"nun egemen tiyatro anlayışıyla kurulamayacağını düşünmektedir. Bu düşüncesini sadece eleştiri boyutunda bırakmamış, bir tez öne sürmüştür. Baltacıoğlu, ulusal bir tiyatro kurmanın yolunu şu şekilde açıklamaktadır:

> "Kendisi için ulusal bir tiyatro oluşturmak isteyen her ulus, sahne teknisyenlerinin değil, tiyatro düşünürlerinin ağzından şu soruyu sormak zorundadır: "Tiyatro nedir?" Tiyatronun ne olduğunu anlamazsak, bu sanatın uygulamasında bugün Avrupa'nun, yarın Amerika'nın taklitçiliğinden kendimizi kurtaramayız."[74]

Baltacıoğlu, "tiyatro nedir?" sorusuna yanıt vererek, tiyatronun özünü oyuncu olarak bulmuştur. "Öz Tiyatro" kuramını bu anlayış üzerine kurmuş; bu şekilde, ulusal tiyatroya gidilecek olan yolda, geleneksel kaynaklardan yararlanarak, bir model sunmuştur. Egemen tiyatro anlayışını, ulusal tiyatronun kurulması konusunda etken bir konumda görmemektedir. Tiyatro hakkındaki birçok konuda söz sahibi olan Muhsin Ertuğrul'u da şu sözleriyle eleştirmektedir:

> "Tiyatroda milliyeti ve milli anlayışı bir tarafa bırakırsak Muhsin, Batı tiyatrosunu dışından kopya etmek, aktörlerine sade metin ezberletmek, sahneyi bir dekor bahçesi haline getirmekten ibaret olan her türlü kopyacılığı ve Tanzimatçılığı yapmış ve başarmış bir adamdır. Fazla olarak, aydındır, zekidir, örgütçüdür ve disiplincidir.
>
> Bu anlayışla Şehir Tiyatrosu rejisörü ödevini bütün olarak yapmış bir adamdır. Yine bu bakımdan eleştirilemez de. Ancak bütün bu olumlu niteliklerine rağmen rejisör Muhsin Ertuğrul, bu milletin yüzyıllardan beri yana yakıla beklediği modern Türk tiyatrosunun yolunu açamamıştır. Çünkü bu yolu açabilecek olan adam herhangi "üstat rejisör", "idareci adam" değil, zekâsının ucu tiyatronun mutlak anlayışına, tiyatronun felsefesine kadar uzanan bir düşünür olabilir. Şehir tiyatrosu rejisörü ise bütün deneyimlerine ve idari yeteneklerine rağmen hiçbir zaman tiyatro düşünürü bir adam olamamıştır."[75]

---

[73] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 42.
[74] **a.y.,** s. 84.
[75] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 141.

Batı tiyatrosuna duyulan hayranlığın bir sonucu olarak özümsenmeden aktarılan tiyatro düşüncesi, geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin “ciddiye” alınmamasına sebep olmuştur. Bu anlayışa göre; Batı tiyatrosu, Türk tiyatrosundan daha üstün konumdadır. Baltacıoğlu ise “Türke Doğru” kitabındaki “Tiyatroda Türke Doğru” başlıklı yazısında, farklı olan görüşünü şu şekilde ifade etmektedir:

> “Türk halkının ananevî tiyatrosu karagöz, köy sohbet oyunu, ortaoyunu, meddah, kukla ve tulûattır. Bu öz tiyatro şekilleri hem değer hem teknik bakımından Garp tiyatrosuna karşı bir üstünlük taşıyor. Bu üstünlük –eğer Garp’tan gelen basma kalıp inanlardan kendimizi sıyırmışsak- göze çarpıcı bir haldedir. Kısaca, Türkler, Avrupa’nın bugünkü tiyatro devrimcilerinin aradığı sürrealist tiyatro anlayışının yaratıcılarıdır.”[76]

Baltacıoğlu, “tiyatro primitiflerimiz”[77] dediği Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, tuluatçılık ile “ulusal tiyatronun” kurulacağını düşünmektedir. Daha doğru bir ifadeyle; bu türler, “ulusal tiyatro” kurulması yolunda çıkış noktası olmalıdır; çünkü “Türk’e özgü”dürler. Baltacıoğlu, “Türke Doğru” adlı kitabındaki “Tiyatromuz Yoktur” başlıklı yazısında şunları ifade etmektedir:

> ““Tiyatromuz” diyemem; çünkü hiç olmazsa benim anladığım mâna ile bir Türk tiyatrosu yoktur. Bu ağır ve can sıkıcı hükmü verirken karagözü, ortaoyununu, tulûatı düşünmüyorum. Çünkü onlar Türktür, bizimdir ve onlara tiyatro adı verilmemesi kötü âdetlerimizden biridir. “Tiyatromuz yoktur” hükmünü verirken düşündüğüm sahne tiyatrolarıdır; “yoktur; Türk değildir” dediğim tiyatro, işte bu tiyatrodur.”[78]

Baltacıoğlu’nun, “Türk tiyatrosu”nun “modern” bir kimlik kazanması için sunduğu tez; geleneksel tiyatrodan yararlanmaktır. Baltacıoğlu’nun bu düşünce anlayışı, genel olarak “gelenek” ile ilgili düşüncelerinden ileri gelmektedir. Baltacıoğlu, “Halkın Evi” adlı kitabında, gelenek ile ilgili şunları söylemektedir:

> “Millî örflerin hemen hemen hiç değişmiyen, medeniyet ayrımlarına ve zaman ve mekân başkalıklarına rağmen hiç değişmeyen parçasına “gelenek” (tradition)

---

[76] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, Üçüncü Bin, İstanbul, Kültür Basımevi, 1942, s. 76.
[77] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türk Milliyeti**, Ankara, Gnkur. Basımevi, 1965, s. 18.
[78] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, s. 71.

> diyelim. Gelenek kültürün sabit parçası, belkemiğidir. Kültür kabilî, zühtî ve millî safhalardan geçer; gelenek bu evrim ayrımlarına rağmen değişmez."[79]

Baltacıoğlu; milliyeti ve milleti, "gelenek" ile tanımlamaktadır. Milletin millet kalabilmesi için gelenekçi kalmaya zorunlu olduğunu[80] söyleyen Baltacıoğlu, "Türk Milliyeti" adlı kitabında şu tanımlamaları yapmaktadır:

> ""Milliyet" bir gelenek birliğidir. "Millet" de aralarında gelenek birliği olan bireylerin meydana getirdiği tinsel bir birliktir."[81]

Baltacıoğlu'nun yaptığı "milliyet" ve "millet" tanımlarında, gelenek merkezde yer almaktadır. Denilebilir ki; Baltacıoğlu'nun "millî tiyatro" ile ilgili tezi, bu tanımlamaların tiyatrodaki yansımasıdır. Baltacıoğlu'nun tanımına göre; "milliyet" bir gelenek birliği ise, geleneksiz "milliyet" olamayacaktır. Sonuç olarak: "Millî tiyatro"nun kurulması yolunda, "gelenek" görmezden gelinmemeli, çıkış noktası kabul edilmelidir. Baltacıoğlu, "Türke Doğru" adlı kitabındaki, "Millî tiyatro nasıl doğar?" başlıklı yazısında, şunları ifade etmektedir:

> "(…) Türk tiyatrosunun doğması için arkamızı kendi tiyatro geleneğimize dayayalım ve oradan hız alıp ileriye atılalım ve yeniyi, millî bir tiyatroyu yaratalım diyorum. Yanlış mı?
>
> Ben "modern Türk tiyatrosu karagöz, ortaoyunu gibi bir şey olacak" demiyorum; belki, arkasını kendi geleneğine dayayan tiyatromuz yeni teknikle birleşince, Avrupa tiyatrosu gibi modern ve hem de Türk olacaktır, diyorum."[82]

Baltacıoğlu'nun önerdiği "geleneğe dönüş", "Öz Tiyatro" kuramında karşılığını bulmaktadır. Baltacıoğlu, "Geleneksel Türk tiyatrosu" ndaki "öz tiyatro öğeleri"ni araştırarak, bir anlamda "Öz tiyatro geleneği" örneklerine dayanarak, kuramının kaynaklarını açıklamaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu formlarındaki "ölen ve

---

[79] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Halkın Evi,** Ankara, Ulus Basımevi, 1950, s. 53.
[80] **a.y.,** s. 55.
[81] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türk Milliyeti**, s. 7.
[82] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, s. 85.

ölmiyen"[83] öğeleri belirleyerek; değişmez, orijinal olanları bırakıp, değişici olanların değişmesi gerekliliğini savunmaktadır. Baltacıoğlu, "Yeni Adam" dergisinde yayınlanan "Orta Oyunu Nasıl Dirilir?" başlıklı yazısında da özel olarak "Ortaoyunu" için benzer bir yol önermektedir:

> "Orta oyununu yenileştirebilmek için bu oyunda hangi elemanların zaman ve mekâna göre değişici, fani, hangilerinin de değişmeyici, baki olduğunu önce bilmemiz lâzımdır. Orta oyununda fani olan elemanlar şunlardır: Tem, tipler, espriler. Baki olanlar da şunlardır: Meydan, diyalog, mücerretlik. Şimdi bunlar üzerinde duralım. Eski orta oyunundaki, Arnavut, Arap Acem… tiplerini saklamaya mecbur değiliz. Bunlar orta oyununun asıl bünyesinden değildir; bunlar bir devrin mücerret tipleridir. Orta oyununu yenileştirmek için bu tipler yerine zamanımızın tiplerini koymalıyız. Birkaç misâl: Monden, züppe muhtekir, kitabî, alafranga, alangle, alameriken, gibi. Ancak bunlar muayyen bir kimseyi değil nevi temsil etmeli, generik olmalıdır. Temler Tahir ile Zühre, Yazıcı, Baskın oyunlarından ibaret kalamaz; yepyeni mevzular olmalıdır. Ne gibi? Evlenmek, sporculuk, ticaret, aile hayatı, balo, köylü ile şehirli gibi yeni hayat düşüncelerini taşıyan mevzular."[84]

Baltacıoğlu, "öz tiyatronun tarihsel bir örneği"[85] olarak tanımladığı ortaoyununun yenileştirilmesi için öne sürdüğü tezi, tüm "geleneksel Türk tiyatrosu" formları için de savunmaktadır. Baltacıoğlu, "Halkın Evi" adlı kitabında, "milli tiyatronun orjinleri"[86] diye adlandırdığı "Karagöz, ortaoyunu, köy sohbet oyunu, tulûat, meddah" gibi "geleneksel Türk tiyatrosu" formlarında belirlediği değişmez özellikleri şu şekilde sıralamaktadır:

1) Türk temaşası temleri hep sosyâldir. Ferdî temlere ya hiç yer verilmemiş ya da az yer verilmiştir.
2) Türk temaşasında tipler genel olarak generik tiplerdir. Özel tiplere ya hiç yer verilmemiş, ya da pek az yer verilmiştir.
3) Türk temaşasında iki generik tip hemen bütün temaşa nevilerimizde çarpışır: Normâl tip ile anormal tip. Karagöz, Kavuklu, İbiş, Keloğlan normal tiplerdir. Kollektif hayat dehasını taşırlar. Hacivat, Pişekâr, Bey anormal tiplerdir.
4) Türk temaşasının temel bünyesi diyalogdur. Halk tipi bu diyalogda birinci kişi yerindedir.
5) Türk temaşası komediye dayanır, dramdan, trajediden kaçar.
6) Türk temaşasında tem, hayat anlayışı son derece iyimserdir. Neşe bu hayatın özüdür. Âlemi bir imkân âlemi olarak görür. Finalde hep adalet belirir.

---

[83] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Halkın Evi**, s. 131.
[84] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Orta Oyunu Nasıl Dirilir", **Orta Oyunu Kitabı,** s. 186.
[85] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 65.
[86] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Halkın Evi,** s. 129.

7) Türk temaşası tekniği sürrealisttir. Bu teknik realizm hele natüralizm ile taban tabana zıddır. Sahne, dekor, pitoreski kabul etmez. Perdede olsun, meydanda olsun, sahnede olsun, "Tayyı zaman" ve "Tayyı mekân" bu sürrealizmin iki kanunudur.
8) Türk temaşası aksiyonu müzik ve dansla birleştirir. Aynı zamanda ritmiktir.
9) Türk temaşası halkla kaynaşır, kolektiftir. Sahne dekor ve pitoresk yokluğundan dolayı pübliğin muhayyilesini çalıştırır, pübliği aksiyonuna katar.
10) Türk temaşası konstrüksiyonisttir; sözle anlatım yerine eylemlerle anlatımı kullanır. Karagöz, ortaoyununda olduğu gibi ki tavsif ve tasvir edecek yerde doğrudan doğruya işler ve taklit eder.
11) Metin ezberciliğine değil, irticâle, tulûata dayanır. Yazılı metinleri bir hafıza konusu olarak değil, bir proje, bir yön olarak alır, kullanır.
12) Türk temaşasında temsil gerçek hayatın bir süresidir.[87]

Baltacıoğlu, geleneksel tiyatronun "değişmez" olarak belirlediği özelliklerinden yararlanmıştır. Yararlandığı en önemli özelliklerden birisi; geleneksel türlerin doğaçlamaya dayanan yapısıdır. Öyle ki, Baltacıoğlu, doğaçlamayı zorunlu görmektedir.[88] Baltacıoğlu'nun belirlediği bu "değişmez" özellikler "göstermeci ve açık biçim" bir tiyatro formunu işaret etmektedir. Bunun sonucu olarak da; "Öz Tiyatro" kuramının uygulamaları "göstermeci" niteliktedir. Tiyatronun, seyircide yaratacağı illüzyon reddedilmekte, geleneksel Türk tiyatrosu türlerindeki gibi "her şey apaçık"[89] seyircinin gözleri önünde gerçekleştirilmektedir. Baltacıoğlu, sahnedekinin "oyun" olduğunu seyircisine çeşitli tekniklerle bildirmektedir. Örneğin; Murat Reis Semt Ocağı'nda gençlerle yaptığı çalışmalar sonucunda oynanan "Akıl Taciri" adlı oyun bir "Öz Tiyatro" deneyimidir. "Akıl Taciri"nde oyuncular, "Ortaoyunu" geleneğindeki gibi, "oyun alanı"na girdikleri andan itibaren "oynamaya" başlamaktadırlar. Seyirci, oyuncuların "rol kişisi" olma anına şahitlik etmektedir. Bir anlamda; seyirci ile paylaşılan "şimdi ve burada"nın gerçekliği, seyirci sahnede olan bitene yabancılaştırılarak, gösterilmektedir. Baltacıoğlu, "Tiyatro Nedir" adlı kitabında, "Akıl Taciri" oyununun akışını şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Oyunda bütün oyuncular hazırlanmış olarak ön sırada oturuyorlar ve oyunu seyrediyorlardı. Rol sırası gelen kalkıp rolünü oynuyor sonra gelip yine yerine oturuyordu. Oyunda Deli, işçi Hüseyin'in elinden kangal ipi alıyor, hemen onun boğazına takıyor, bir süre onu sahnede sürükledikten sonra öleceği zaman oturduğu

[87] **a.y.,** s. 129-130.
[88] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 75.
[89] **a.y.,** s. 82.

> yere getirip bırakıyor; sonra ipi boynundan çıkarıyor; o da geçip boğduğu adamın yanına oturuyor. Bu gösteri, oyunun sonuna kadar hep böyle sürdü; oyun bitmişti; alkışladılar."[90]

Görüldüğü gibi; Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" kuramının, "gelenek" ile kurduğu bağ, "ulusal tiyatro"ya gidilen yolda bir tez oluşturmaktadır. Baltacıoğlu'nun "gelenek" ile hesaplaşmak anlayışı üzerine oluşturduğu tez, dünyadaki öncü tiyatro hareketleri ile ilgili bilgi sahibi olması ile de şekillenmiştir. Baltacıoğlu, kendi öz tiyatro anlayışını "20. yüzyılın başlarında, tiyatro sanatını natüralizm, edebiyat ve resmin saldırısından kurtarıp kendine dönmesini savunan dört büyük ihtilalci"[91] olarak adlandırdığı Meyerhold, Appia, Craig ve Pitoeff''ün "öz tiyatro" anlayışlarıyla karşılaştırmaktadır. Bu karşılaştırma, Baltacıoğlu'nun kendi tezini bu tiyatro kuramcılarına "göre" değerlendirmesi anlamına gelmemektedir. Baltacıoğlu, "tiyatro ihtilalcileri"[92] nin "öz tiyatro" düşünceleri hakkında görüş bildirmektedir. Baltacıoğlu, öncü tiyatro hareketlerinin "gelenek"leriyle kurduğu ilişkiye dikkat çekmektedir. "Türke Doğru" adlı kitabındaki "Tiyatroda Türke Doğru" başlıklı yazısında bu konu ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Avrupa'nın natüralist tiyatrosu yapacağını yaptıktan sonra artık çökmiye başlamıştır. XIX'uncu asır içinde bu çöküntüyü gören büyük rejisörler Garp tiyatrosunu kurtarmak için tiyatronun orijini olan halk temsillerine baş vurmuşlar, yenilik tasarları ortaya koymuşlardır."[93]

Baltacıoğlu, "Halkın Evi" adlı kitabında da, öncü tiyatro hareketlerinin "gelenek" ile ilgili bağını benzer cümlelerle açıkladıktan sonra şunları söylemektedir:

> "Dünya tiyatro ihtilâlcilerinin bu güne kadar yapabildikleri şey bilmeyerek tiyatroda sürrealizmin şaheseri olan bizim köy oyununa, meydan oyununa, orta oyununa yaklaşmaktan ibaret kalmıştır."[94]

---

[90] **a.y.,** s. 82.
[91] **a.y.,** s. 72.
[92] **a.y.,** s. 72.
[93] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, s. 76.
[94] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Halkın Evi**, s. 131.

Baltacıoğlu, "öz tiyatro" anlayışını incelediği tiyatro insanlarında eksik bir öğe tespit etmektedir: tuluatçılık. Burada "tuluat" sözcüğünün hangi anlamıyla kullanıldığı önemlidir. "Tuluat" sözcüğünün buradaki kullanımına dair yapılan vurgu, Baltacıoğlu'nun "tuluat"ı iki ayrı anlamda kullanmasının bir sonucudur. Atila Alpöge, konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Baltacıoğlu "tuluat" sözcüğünü iki ayrı anlamda kullanıyor. Biri doğaçlama. Öteki ise, **Güllü Agop**'a 1870'te verilen metinli ve suflörlü tiyatro oynama tekeli üzerine başlayan "metinsiz" oyunlar girişiminin adı. Yani, yazarı olmayan, suflörün kullanılmadığı, şarkılar ve danslarla süslenmiş, Ortaoyunu'nun bir bakıma sahne üstüne çıkarılması demek olan Tuluat Tiyatrosu."[95]

Tuluat tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosu ile "batı"ya özgü sahne tekniklerinin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Egemen tiyatro anlayışının "dışladığı" ortaoyunu, sahne üzerine çıkarılarak, bir süre daha varlığını sürdürebilmiştir. Baltacıoğlu, "Tuluat"ın "gerçekçi tiyatrodan sahne, perde, dekor"[96] gibi öğeleri almasına rağmen; bunları gösterinin özü olarak değil yardımcı olarak kullandığını ve bu sebeple eski ortaoyununa benzediğini belirtmektedir.[97] Sadi Yaver Ataman, "Dümbüllü İsmail Efendi" adlı kitabında, Baltacıoğlu'nun "bir espri komiği olarak onun eşi, benzeri yoktur"[98] dediği Dümbüllü İsmail Efendi'nin Ortaoyunu ve Tuluat ile ilgili sözlerine yer vermektedir:

> "Tulûat zaten Orta oyunundan çıkmıştır. Biri meydanlarda, Tulûat da sahnede oynanır. Orta oyununda Kavuklu ne ise, Tulûatda da komik odur. Şu bir gerçektir ki, Tulûatdaki Aptal rolü, her oyuncunun yapacağı iş değildir. Aslında Orta oyunu ile Tulûatta esas taklittir, tuhaflıktır. Hasan efendinin süpürgesi, teneke yuvarlaması, onun halkı güldürmek için bir buluşu idi. Bunu kendisine yakıştırırdı. Halk onun bu hâline gülüyordu. Orta oyununda da Pişekâr, elindeki şakşakla ikide bir Kavuklunun kafasına vurur. Ha süpürgeyle vurmuşsun ha şakşakla, ikisi de aynı kapıya çıkar. Sözün gelişi tuhaflık olsun diye. Tulûatta komik ekseriyetle aptal uşak rolüne çıkar. Aptal bir uşağın ne yapması lâzımsa ve halkı güldürmek için nasıl hareket etmek gerekiyorsa onu yapar, böyle yapacak ki halkı güldürsün. Zaten komik burada halkın günlük hayatında yaptıklarını, tabii fazla mubalâğalı olarak tabiri caizse, kariktürize ederek canlandırır. Orta oyununda da Kavuklu aynı şeyleri yapar."[99]

---

95 Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 42-43.
96 **a.y.,** s. 67.
97 **a.y.,** s. 67.
98 **a.y.,** s. 138.
99 Sadi Yaver Ataman, **Dümbüllü İsmail Efendi**, Yapı ve Kredi Bankası, t.y, 5. dipnot.

“Tuluat”, ortaoyunundan sadece “teknik” konusunda farklılık göstermektedir. Öyle ki; Baltacıoğlu, şunu ifade etmektedir; “Tuluatçılık, eski halk tiyatrosunun, öz ve primitif tiyatronun Avrupa’daki natüralist tiyatro tekniğine uyum sağlamış biçiminden başka bir şey değildir.”[100] Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro”suna kaynaklık eden “Tuluat”ın öz tiyatro öğeleri, ortaoyunundaki öz tiyatro öğelerinden farklı değildir; çünkü her iki formda da oyuncu merkezli bir yapı bulunmaktadır. Baltacıoğlu, tuluatçılığı öz tiyatro yapan özellikleri şu şekilde sıralamaktadır:

1. Tuluat gösterilerinde, adım adım izlenen ve dikte edilen bir metin yoktur; yalnızca ana tema ve genel gidiş yönü belirlenmiştir.
2. Suflör yoktur.
3. Gösterinin ana amacı konu ve oyun değil, komik oyuncunun doğaçlama, tuluat ve espri yapmadaki başarısıdır; gösterinin ağırlık merkezi komik oyuncu’nun kendisidir.
4. Tuluat oyuncuları, öğrenim görmüş, okumuş kişiler arasından değil, halk kültürüne sahip kişiler arasından çıkar.
5. Konular genel olarak halkın yaşamına ilişkindir.[101]

“Tuluat”, sahne üzerinde yapılan tuluata (doğaçlamaya) dayanmaktadır. Bu özelliğiyle, oyuncu, oyunun hem yazarı hem oyuncusu olmaktadır. Oyuncu, belli bir kanava içinde doğaçlama oynayarak, “hünerini” göstermektedir. Dümbüllü İsmail Efendi, “tuluat”ın yapısını şu şekilde anlatmaktadır:

> “(…)tulûatta oyun önceden pek hazırlanmaz. Sen evin beyi olacaksın, sen kâhyasın, sen küçük beysin, sen evin hanımı, sen de küçük hanım, sen de hizmetçi kızsın gibi roller herkes için bellidir. Komiğe çıkacak olan hepsinin sahnedeki rolüne göre tuhaflıklar yapar, ekseriyetle aptal uşak kisvesine bürünür, herkesin sözüne karşı bir kulpa bulup yapıştırır, yutar gibi görünüp yutturur.”[102]

Sadece “tuluat” değil geleneksel Türk tiyatrosu formlarının tümü doğaçlamaya dayanan bir yapı içermektedirler. Bu sebeple, geleneksel Türk tiyatrosu formlarını “öz tiyatro” olarak kabul eden Baltacıoğlu, doğaçlamayı bir öz tiyatro öğesi olarak belirlemektedir. “Tiyatro Nedir” adlı kitabında da incelediği öncü tiyatro anlayışlarında eksik olarak belirlediği “tuluatçılık” ile ilgili şunları söylemektedir:

---

[100] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 67.
[101] **a.y.,** s. 67.
[102] Sadi Yaver Ataman, **a.y.,** s. 51.

> “Benim görüşüme çok yaklaşan **Pitoëff**’in görüşleri de dahil, bütün avant-garde (öncü-yenilikçi) tiyatrolarda bulunmayan öz tiyatro öğesi tuluatçılıktır. Aslında, tiyatro sanatında yenilik yapmak isteyen bu devrimcilerde, akademik tiyatroların tuluatçılığa besledikleri o büyük antipati yoktur. Başta Rus tiyatroları olmak üzere, hemen bütün devrimci tiyatrolar, oyun sırasında oyuncuların tuluat yapmasına izin vermektedirler. Ancak, tuluata izin vermek, onu tiyatronun asal yaratıcı kaynağı dolarak kabul etmek anlamına gelmez. Bunlar ayrı iki konudur. Oysa benim anlayışımda tuluat yapmak yalnızca izne bağlı konu değil, bu sanatın temelidir. Ben, yenilikçi tiyatroda tuluat yapılabilir, buna izin verilebilir demiyorum; tuluat yapılmazsa tiyatro olmaz diyorum.”[103]

Baltacıoğlu, bu tiyatro insanlarının tiyatro anlayışlarında “doğaçlama” unsurunun eksik olduğunu söylemektedir. Daha önceden belirtildiği gibi; Meyerhold, doğaçlamayı “Commedia dell’Arte” geleneğiyle keşfetmiştir; fakat bu keşif, Meyerhold’un oyuncu eğitimi konusundaki çalışmalarında yerini bulmuş; doğaçlama, sahne üzerinde doğrudan kullanılmamıştır. Craig de, doğaçlamayı “Commedia dell’Arte” geleneği ile keşfedenlerden biridir. “Commedia dell’Arte” geleneğindeki doğaçlama oyunculuk ilkelerinin, oyuncuyu özgürleştirdiğini düşünmektedir. Bu oyunculuk anlayışı ile oyunun kontrolünün “despot kukla oynatıcıları”nın elinden alınıp, oyuncuya verileceğini belirtmektedir. Craig de doğaçlama unsuruna, oyuncu eğitiminde yer vermiştir. Baltacıoğlu, bu tiyatro insanlarından farklı olarak; doğaçlamayı hem oyuncu eğitiminde hem de sahnede doğrudan kullanmıştır. Bu anlamıyla Baltacıoğlu’nun bu tiyatro insanlarında eksik olarak gördüğü “doğaçlama” unsuru, sahne üzerinde doğrudan kullanılan doğaçlamaya karşılık gelmektedir. Baltacıoğlu, “tuluatçılık” ile tuluatçıların ortaya koydukları sanatları değil; “oyun eylemi içindeki her tür söyleyiş biçimi, yani ses, söz ve ifade yaratıcılığı”[104]nı kastettiğini belirtmektedir.[105] Buna göre; Baltacıoğlu, doğaçlamayı, sadece belli bir kanavaya göre oynayan oyuncuların kullandığı bir araç olarak değil; oyuncunun sahne üzerindeki her türlü yaratıcılığının kaynağı olarak kabul etmektedir. Bu sebeple; doğaçlama, “oyuncunun yaratıcılığının kaynağı olarak” “Öz Tiyatro” kuramının önemli bir öğesidir. Baltacıoğlu, “oyuncunun yaratıcılığı” ve doğaçlama ile ilgili şunları ifade etmektedir:

---

[103] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir,** s. 75.
[104] **a.y.,** s. 75.
[105] **a.y.,** s. 75.

> "Aynı oyun, iyi oyuncular tarafından mutlaka iyi, kötü oyuncular tarafından da mutlaka kötü oynanan, sabit ve donmuş bir konu değildir. Neden? Çünkü, oyuna – edebiyat değerini değil gösterim değerini kazandıran yazarı değil, oyuncunun yaratıcılığıdır. Bu yaratıcılık da tuluattan başka bir şey değildir."[106]

Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" kuramında metnin değerini anlatırken; metnin, gösterinin edebi hali olduğundan söz etmektedir.[107] Egemen tiyatro anlayışının metni esas, değiştirilemez olarak görmesine karşılık; "öz tiyatro"da, oyun metni, "oyuncunun yaptığı söz tuluatını besleyen en önemli kaynak"[108] olarak kabul edilmektedir. Oyuncu, metni kendi yaratıcılığına bağlı olarak çeşitlendirebilecek; metnin gösterim değerini ortaya çıkaracaktır. Bir anlamda, oyuncu, sahnedeki oyunun yazarı konumundadır. Oyuncu, "metni dışlamadan", sahnede doğaçlama bir oyun yazmaktadır. "Öz Tiyatro" kuramında doğaçlama, "rastgele" değil, metnin anlamına, mesajına uygun olarak yapılmaktadır. Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" daki metin ve oyuncu ilişkisini şu şekilde anlatmaktadır:

> "Oyunun yazılı metni, gösterinin edebi şekli, öz tiyatro oyuncunun durup dinlenmeden eleyip inceleyeceği, üzerinde gidip geleceği, anlamaya, sindirmeye çalışacağı bir yazı metni, bir proje ve edebiyattır.(…) Böyle anlaşılan bir oyun, oyuncu için bilgi ve esin hazinesi, ifade ve hitabet kaynağıdır. Oyuncu, oyun metnini tekrar tekrar okuyacak, anlamaya çalışacak, içeriğindeki sahne gerçeğine ulaşacaktır. Ama bütün bunları yapmak, oyunu Kuran ezberler gibi ezberlemek demek değildir. Ancak oyuncu, kendi özgür kişisel kararı ile oyun metnini bazı bölümlerini, hatta varsayalım bütününü ezberlemek ihtiyacı duymuşsa, buna kimse engel olacak değildir. Öz tiyatro oyuncusu, bu girişimlerde bulunarak ve sürekli çaba harcayarak oyun metnine yaklaşabilir; ama sahnede oyun sırasındaki sözleri hiçbir zaman bunun aynı olamayacaktır."[109]

Baltacıoğlu, oyunun doğru olarak sahnelenmesini "sahne gerçekliğinin"[110] kavranmasına bağlamaktadır. "Sahne gerçekliği"nin kavranması, metnin birebir ezberlenmesi anlamına gelmemektedir. Oyuncu, "sahne gerçekliği"ni kavradıktan sonra oyunu doğaçlama oynayabilecektir. Esas olan; oyuncunun, metnin mesajını kavradıktan sonra, oyunu "nasıl" oynadığıdır. Oyunun "nasıl" oynandığı, oyuncunun

---

106 **a.y.,** s. 76.
107 **a.y.,** s. 89.
108 **a.y.,** s. 89.
109 **a.y.,** s. 89-90.
110 **a.y.,** s. 76.

yaratıcılığına, “doğaçlama yeteneğine” bağlıdır. “Doğaçlama yeteneği”, oyuncunun “sahne gerçeğine” karşı gelmemesidir. Bu da ancak, metnin yol göstericiliğini reddetmemekle mümkün olmaktadır. Baltacıoğlu’na göre, oyunu doğaçlama olarak oynayabilmek için oyunun temasının iyi kavranmış olması gerekmektedir.[111] Bu yolla oyun, farklı oyuncular tarafından oynansa da içeriğinden bir şey kaybetmeyecektir. Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir” adlı kitabında, bu konu ile ilgili şunları söylemektedir:

> “Aynı oyun metnini, içeriğini iyice kavramış olan farklı oyunculara tuluat olarak oynattırınız; oyunun içeriğinin hepsi tarafından bütünüyle tastamam ifade edildiğini göreceksiniz. Ayrıca, bu doğaçlama oyunlar, mekanik sahnelenen oyunlardan daha aşağı değil, daha üstün olacaktır.”[112]

Baltacıoğlu’nun önerdiği “doğaçlama”, sahne üzerinde doğrudan kullanılmaya dayanmaktadır; fakat sahne üzerinde doğrudan “doğaçlama” yapılması, belli bir çerçevenin içinde gerçekleşmektedir. Bunun için oyuncunun belirli bir yetkinliğe sahip olması gerekmektedir. Baltacıoğlu, öz tiyatro biçimlerinden biri olarak gösterdiği, “metin üzerinde tuluat yapmak” ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

> “Edebi kültürü ve oyun becerisi yeterli olmayan amatörler, tuluat yapmakta ve öz tiyatro biçimi denemelerinde yavan kalırlar; bu da çok doğaldır. Ancak benim burada önereceğim ve özendirmek istediğim bir oyun biçimi var: Bu, ne yalnız başına metne bağlılık, ne de yalnızca tuluatçılık biçiminde olanıdır. Bu yöntemde amatör oyuncu, metni gözleriyle izlerken tuluat yapmak özgürlüğüne de sahiptir. O halde, amatör oyuncu, belleğinin ve hayal gücünün zayıfladığı yerlerde metne bağımlı kalacak, ama spontane konuşmak gücünü kendinde hissettiğinde tuluat yapacaktır. Bu şekil, edebiyatla tiyatro sanatı arasında bir geçit çizgisi olacaktır. Bu karma oyun biçimini denemek, amatörler ve ilk provalar için çok yararlı bir yoldur.”[113]

Baltacıoğlu, önerdiği bu “doğaçlama oyun” çalışmasıyla, oyuncu eğitimine de yeni bir yaklaşım getirmektedir. Doğaçlamalar yoluyla sabitlenen bir metne gidilen yolun aksine; Baltacıoğlu, oyuncuyu metnin esirliğinden “doğaçlama” yoluyla kurtarmaktadır. Oyuncu eğitiminde kullanılarak, tiyatroda bir etüt çalışmasından

[111] **a.y.,** s. 80.
[112] **a.y.,** s. 76.
[113] **a.y.,** s. 96.

başka bir anlam taşıyan ve "kavramlaşan" doğaçlama, "kavramsal olarak", Baltacıoğlu ile Türk tiyatrosunda yerini almaktadır. Baltacıoğlu, "Yeni Adam" dergisinde yayınlanan "Kolektif Tiyatro Yapalım" başlıklı yazısında, Çamlıca'da Altunizade Mahallesi'nde Altınyurt Spor Kulübü'ndeki öz tiyatro deneyimini şu şekilde anlatmaktadır:

> "İlk günlerde aktör arkadaşlarımdan gizli tuttuğum bir düşünce vardı. O da şudur: tiyatro sanatının ve aktörlüğün yaratıcı kaynağı tuluattır. Tuluat temsilleri aktöre kendini buldurur. Metin, suflör –hiç olmazsa başlangıçta- esirliktir. Metin ve suflör esirliğinden kurtulmak ancak aktörün kişiliği bütünüyle oluştuktan sonra etkili olur. Ben bu düşüncede olduğum için, elde eser yoktur, ezberlemesi uzun iştir, zaman kalmadı diye hep tuluat yaptırdım. Umduğum mutlu sonuca vardım. Altunizade mahallesinde 10-12 genç aktör yetişti. Bunların bir kısmı zamanla en kuvvetli komedi aktörü olacaklardır."[114]

Görüldüğü gibi; "Öz Tiyatro" kuramının oyuncu merkezli olması, doğaçlama tekniğini de beraberinde getirmiştir. Baltacıoğlu, "Öz Tiyatro" kuramını oluştururken kaynaklık eden geleneksel Türk tiyatrosu formlarının doğaçlamaya dayanan yapılarının, oyuncunun yaratıcılığına etkisini göz önünde bulundurarak, doğaçlamayı, bir öz tiyatro öğesi olarak kabul etmektedir. Baltacıoğlu, doğaçlamayı iki ayrı aşamada kullanmaktadır: oyuncu eğitimi ve doğrudan sahneleme. Oyuncu eğitiminde kullandığı doğaçlama, oyuncunun her türlü kuşatılmışlıktan (örneğin; metnin değiştirilemezliği, mekaniklik,…) kurtulmasını hedeflemektedir. Baltacıoğlu, Murat Reis Semt Ocağı'ndaki "öz tiyatro" deneyiminde oyuncuların hazırlanması sürecini şu sözleriyle ifade etmektedir: "Bu deneyimde, hiçbir rol ezber, suflörle ve mekanik oynanmamakta, sadece doğaçlama, spontane davranma, yaratıcı düş gücü, hitabet yeteneği, yapıcılık ve yaratıcılık etken olmaktaydı."[115] Baltacıoğlu'nun oyunculuk anlayışı, doğaçlamayı belli bir hedef doğrultusunda kullanmayı önermektedir. Bu hedef, metnin mesajının kavranmasıdır. Gerhard Ebert, "Oyunculuk Sanatında Doğaçlama" adlı kitabında, Baltacıoğlu'nun oyuncu eğitiminde kullandığı türden doğaçlamayı, şu şekilde anlatmaktadır:

[114] **a.y.,** s. 129.
[115] **a.y.,** s. 80.

> "Bu açıdan doğaçlama, örneğin sadece oyuncunun oynama içgüdüsünden doğan bir oyunculuk etkinliği değildir. Algılanabilir-uygulanabilir bir etkinlik olarak doğaçlamanın, hayal gücü ve irade ile ve belli bir hedef düşüncesi ile birlikte olması gerekir."[116]

Baltacıoğlu, oyuncu eğitiminde kullandığı doğaçlamayı, doğrudan sahnede de kullanmaktadır. Bir anlamda "doğaçlama tiyatro" yapmaktadır. "Öz Tiyatro" kuramı, geleneksel Türk tiyatrosu formlarının belli bir kanava içinde doğaçlama yapmaya dayanan yapısından daha esnek bir yapı önermektedir; çünkü bu formlarda gittikçe kalıplaşan bir yapının içinde doğaçlama alanı daralmıştır. Baltacıoğlu, sahne üzerinde oyuncunun doğaçlama alanını tamamen "belirsiz" de bırakmamaktadır. Oyuncu, içeriğini içselleştirdiği oyun metnini, kendi yaratıcılığıyla sahne üzerinde doğaçlama olarak "yazmaktadır". Yavuz Pekman, Baltacıoğlu'nun doğaçlama tekniği ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> "Baltacıoğlu'nun yöntemi, oyuncuyu sahnede tamamen serbest bırakan, hatta doğaçlamayı seyircinin her gösterimde değişen istemlerine dahi açacak kadar belirsizleştiren günümüz doğaçlama tiyatrosu uygulamalarıyla, gelenekselleşmiş ve neredeyse ezberlenmiş bir kanava üzerinde oyuncuya doğaçlamaya uygun belli boş alanlar bırakan Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat gibi geleneksel tiyatro türlerimizin arasında yer alır."[117]

Baltacıoğlu, "doğaçlamayı" sahnede doğrudan kullanma biçimiyle de özgün bir form oluşturmaktadır. Metin üzerinde çalışıldıktan sonra sahnede tamamen doğaçlama oynanan oyunlardan, geleneksel Türk tiyatrosu formlarından farklı olarak, yeni bir doğaçlama tiyatro formu ortaya çıkmıştır. Bu form, sahnede doğrudan kullanılan doğaçlamaya dayanan yapısıyla doğaçlama tiyatro ve oyuncu merkezli bir anlayışa dayanmasıyla "Öz Tiyatro" formudur. Sonuç olarak; Baltacıoğlu'nun oyuncunun yaratıcılığını esas alan anlayışının bir sonucu olarak, "Öz Tiyatro" uygulamalarında doğaçlamayı "zorunlu" görmesi şunu göstermektedir: Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" kuramının uygulamaları, doğaçlama tiyatro örnekleridir.

---

[116] Gerhard Ebert, **a.y.,** s. 52.
[117] Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", s. 76.

3.3. Baltacıoğlu'nun Öz Tiyatro'su ve Modern Doğaçlama Tiyatro

Modern doğaçlama tiyatro formlarında, halk tiyatrosu geleneklerine dayanarak, doğaçlama sahne üzerinde doğrudan kullanmış; fakat başka bir teknik geliştirilmiştir. "Özgür doğaçlama tekniği"; doğaçlama tiyatronun, belli bir kanava içinde doğaçlama yapma özgürlüğüne sahip oyuncusunun, oyun içinde söz sahibi olduğu alanı genişletmiştir. Mimus, Atellan farsı, Commedia dell'Arte gibi halk tiyatrosu geleneklerinin "sabit, değişmez metin" karşısındaki tutumu, "kendiliğinden", doğaçlamayı zorunlu kılmıştır. Modern doğaçlama tiyatro formları da doğal bir sürecin sonucunda ortaya çıkmışlardır. Modern doğaçlama tiyatro formlarının ortak özelliklerinden biri "gelenek" ile aralarında kurdukları bağdır. Her bir form için, doğaçlamanın sahne üzerinde doğrudan kullanıldığı halk tiyatrosu geleneği, esin kaynağı olmuştur. Örneğin; Şikago tarzı doğaçlama tiyatronun, "modern commedia" yapmak, düşüncesiyle sunduğu ilk örneklerden sonra, doğaçlama, oyun yapısı içinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu "kendiliğinden" gerçekleşen dönüşüm, özgür doğaçlama tekniğinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Modern doğaçlama tiyatronun gelişimine kaynaklık etmiş olan "geleneksel" özellikler, geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin özelliklerinden çok da farklılık göstermemektedir. Commedia dell'Arte, "Batı" tiyatrosunun öncü tiyatrolarına kaynaklık ederken; "Türk tiyatrosu", geleneksel Türk tiyatrosu türlerini görmezden gelmiştir. Metin And, 1962 yılında "Değişim"de yayınlanan, "Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Orta Oyunu" başlıklı yazısında, Commedia dell'Arte'ye verilen önemin, Karagöz ve ortaoyununa da gösterilmesi gerekliliğini, şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Jean Louis Barrault, Duchartre'in "La Commedia Dell'Arte" adlı kitabına yazdığı önsözde, tiyatroya üç türlü bakışın, üç türlü oyunculuğun sözünü ediyor: Brochure'den kısaltma à la broche, souffleur'dan kısaltma à la souffle, canevas'dan kısaltma à la canne oynanabilir diyor. Birincide, oyuncu bir metne yaslanarak ezbere oynar, ikincide oyuncu bir fısıldayıcıya kulak verir, ona güvenir, üçüncüde ise oyuncu doğmaca oynamaktadır. Böylesinde her durumu, her sözü karşılayıp yanıtlayacak biçimde hazırlıklıdır. Oyuncu, ancak ellerini, ayaklarını, gövdesini, duygularını, kafasını tam bir denete aldığında, her durumun hakkından gelecek kadar hazırlıklı olduğundandır ki doğmaca oyunun sözünü edebiliriz. Böylece Commedia

> Dell'Arte tüm, yetkin oyuncunun uygulayacağı bir sanat oluyor. Oyuncuyu kendi gerçek kişiliğinin kıvamını bulmaya zorlayan bir tiyatro türüdür. Gerçek tiyatro ve oyunculuk sanatıdır. Yaşamın saçmalığını belirtir, yaşamla bir denge kurar.
>
> Günümüzün bu büyük tiyatro adamının Commedia Dell'Arte'ye gösterdiği önemi görünce ister istemez Karagöz ve orta oyununa da aynı önemle bakmak zorunluluğunu duyuyoruz. Hatta adının bile önce "Arte Oyunu" iken bozulup da "Orta Oyunu" olduğunu söylemeye varabilecek kadar bu ikisi arasında bir yakınlık bulunca, orta oyununu çağdaş oyunculuk ve sahne düzeni içinde yeri çizilen Commedia Dell'Arte'nin yanı başına oturtmalıyız. Nasıl Commedia Dell'Arte, tiyatronun plâstik bir kavramıysa, Karagöz ve orta oyunu da öyledir. Yani onda da bir biçimleyip yoğurma fikri, ham gereçleri ilkelliğinden alıp ona hemen yerinde bir çekidüzen veriverme vardır. Gene onda da her yapılanın bir seyirlik oyuna yöneliş, yani hem gerçeğin dışında olmak, gerçeği itip zorlamak, hem de anlıkçı olmaktan kaçış buluruz. Bu türlü oyun yorumcu değil, doğrudan doğruya yaratıcıdır. Tavır da, söz de metinden önemlidir, onu aşar. Danstı, müzikti, tavırlardı, sözlerdi, hepsi birbirine hamur olur. Zaten Jacques Polieri gibi çağdaş kuramcılar yeni bir plastik tiyatro anlayışı için bu öğeleri hep bir arada öne sürmüyorlar mı? Çağımızın müzikli güldürüleri de bu öğeleri birbirlerine eşit ölçüde karıştırmıyorlar mı?"[118]

Geleneksel Türk tiyatrosu formlarının, yeni, modern bir tiyatro anlayışına kaynaklık etmesine dair düşünceler, birçok tiyatro insanı tarafından dile getirilmiştir. Bu yöndeki düşüncesini, yaptığı uygulamalarla destekleyen isimlerden biri Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu'dur. Baltacıoğlu, taklitçilikten, aktarmacılıktan vazgeçip, öz kaynaklara yönelmeyi savunmuştur. Tiyatronun özünü sorgulayan Baltacıoğlu, "oyuncu" cevabıyla, geleneksel formların birer "öz tiyatro" örneği olduğunu da belirtmiştir. Bu "öz tiyatro" örnekleri, dünyadaki yeni tiyatro anlayışlarına kaynaklık eden geleneksel formlardan farklılık göstermemesine rağmen, egemen tiyatro anlayışına göre bir anlamda yok sayılmıştır. Özgün bir anlayışın sahibi olan Baltacıoğlu'nun, "Öz Tiyatro" kuramı, geleneksel Türk tiyatrosu formlarından da yararlanılarak oluşturulmuştur.

Doğaçlama; oyuncunun yaratıcılığının kaynağı olarak, "Öz Tiyatro"nun önemli bir öğesidir. Bu sebeple, Baltacıoğlu, "öz tiyatro" deneyimlerinde "doğaçlama"yı kullanmıştır. Bu kullanım, geleneksel Türk tiyatrosu formlarının doğaçlamayı kullanma biçiminden farklılık göstermektedir. Baltacıoğlu ile birlikte, doğaçlamanın Türk tiyatrosundaki kullanımı değişmiştir. Baltacıoğlu, metni değil; metin

[118] Metin And, "Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Orta Oyunu", **Ortaoyunu Kitabı**, s. 147-148.

egemenliğini, doğaçlama ile ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Denilebilir ki; Türk tiyatrosunda, doğaçlama tekniği, "Batı" taklitçiliğinin bir ürünü olarak değil; metni değişmez kabul eden bir anlayışın karşısında "kendiliğinden" ortaya çıkmıştır. Bu dönüşümde Türk tiyatrosunun doğaçlama geleneğinin olmasının önemli bir payı bulunmaktadır. Türk tiyatrosundaki doğaçlama geleneği, doğaçlama tiyatronun içindeki kullanımıyla var olmaktadır. Başka bir ifadeyle; "Öz Tiyatro" kuramına kaynaklık eden geleneksel Türk tiyatrosu formları, doğaçlama tiyatroya birer örnektirler. Bu örneklerin "oyuncu" merkezli yapısı, "Öz Tiyatro" kuramına kaynaklık etmiştir. "Oyuncu tiyatrosu" olan geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin "oyuncu" merkezli yapısı, belki de ilk kez Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro" uygulamalarında, doğaçlamanın sahne üzerinde doğrudan kullanılmasıyla "kuramsal anlamda" keşfedilmiştir. Modern doğaçlama tiyatro formlarının "oyuncu" merkezli yapısı da sahne üzerinde yapılan doğaçlamadan kaynaklanmaktadır. "Ön hazırlıksız" sahneye çıkan doğaçlama oyuncusu, seyircinin verdiği yönelimi, anlattığı hikâyeyi, sahnedeki soruna getirdiği çözümü çıkış noktası kabul ederek, "şimdi ve burada" oynamaktadır. Denilebilir ki; "Öz Tiyatro" kuramındaki "oyuncu merkezli" yapı, modern doğaçlama tiyatro formlarında bulunmaktadır. "Öz Tiyatro" kuramının oyuncuyu merkeze alan yapısına, geleneksel Türk tiyatrosu formlarının kaynaklık etmesi ve bu yapının "modern doğaçlama tiyatro" formlarında bulunması, "Öz Tiyatro" kuramının yeterince anlaşılmadığını veya bu kurama gereken önemin verilmediğini göstermektedir.

Modern doğaçlama tiyatro formları, doğaçlama tiyatro geleneği olan bu topraklarda doğmamıştır. Bunun birçok sebebi bulunmaktadır; fakat temelde yatan sebeplerden bir tanesi, Türk tiyatrosunun kendi "öz kaynakları"yla yeterince hesaplaşmamasıdır. Örneğin; "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatrodaki MC, "Ezilenlerin Tiyatrosu"ndaki joker, "Playback Tiyatrosu"ndaki yönetici, Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro"sundaki "meydancı"ya karşılık gelmektedir. Baltacıoğlu da "meydancı" öğesini, Mevlevi ayinlerinden almıştır. Daha önceden de belirtildiği gibi; "meydancı", aynı zamanda köy oyunlarında "oyuncubaşı"nın diğer adıdır. Baltacıoğlu, "meydancı" olarak "oyun"a açıkça müdahale etmektedir; fakat modern doğaçlama tiyatro formlarında MC, yönetici oyunların aralarında etken konumdadır. Bir anlamda, oyunları birbirine

bağlamakta, gösterinin genel gidişatını kontrol etmektedir. “Meydancı” da gösterinin bütünlüğünün sağlanması konusunda görevlidir. Bu göreviyle MC, yönetici ve joker ile benzeşmektedir. Baltacıoğlu’nun gelenek ile kurduğu bağın bir sonucu olarak ortaya çıkan “meydancı” fikri, “öz kaynakları” ile hesaplaşmayan Türk tiyatrosu içindeki önemli bir örnektir.

Batı tiyatrosunda, Commedia dell’Arte geleneğinin doğaçlama oyunculuk anlayışının yüceltilmesine karşılık; Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramına kaynaklık eden “Tuluat” aynı ilgiyi görmemiştir. Sadi Yaver Ataman, “Dümbüllü İsmail Efendi” adlı kitabında, İsmail Dümbüllü’nün şu sözlerine yer vermektedir:

> “**Tulûata** gelince, **Tulûat** şimdiki gibi galiz lisan demek değildir. Müstehcen lâf etmek değildir. **Tulûatın** da bir çok çeşidi vardır. **Tulûat** insanın içinden gelen bir kabiliyettir, her adam **tulûat** yapamaz.”[119]

Modern doğaçlama tiyatro formları, geleneksel doğaçlama oyunculuk anlayışından yola çıkarak, “özgür doğaçlama tekniği”ne ulaşmışlardır. Doğaçlama tekniğinin, Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” uygulamalarında “kendiliğinden” kullanılmaya başlamasına karşılık; modern doğaçlama tiyatro formlarının kullandığı “özgür doğaçlama tekniği”, günümüzde “Batı”dan ithal edilerek kullanılmaktadır. Modern doğaçlama tiyatro formlarının, sadece “özgür doğaçlama tekniği” değil, oyuna dayalı yapısı da “ithal” edilmiştir. “Batı” aktarmacılığı ile Türk tiyatrosuna eklenen diğer formlardan ayrı olarak; modern doğaçlama tiyatro formlarının uygulamalarında “yerellik” yakalanmaktadır. Doğaçlamanın, “bireye özgü olma” özelliğinin bir sonucu olarak; doğaçlama oyuncusu, yaşadığı çevrenin dinamiklerinden bağımsız bir şekilde doğaçlama yapmayacaktır. Modern doğaçlama tiyatro formları, uluslararası bir teknik sunarken; “oyuncu” merkezli anlayışı ve esnek yapısı sayesinde “yerel” bir dil olanağı sunmaktadır. Bu özellikleriyle modern doğaçlama tiyatro formları, Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro” kuramına uygun bir yapı içermektedir.

Modern doğaçlama tiyatro anlayışı, Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” anlayışından farklı değildir. “Oyuncu” merkeze alınarak, seyirci ile beraber “oyun” oynanmaktadır. “Öz

---

[119] Sadi Yaver Ataman, **a.y.** **,** s. 15.

Tiyatro" kuramında oyuncu, metnin özünü doğaçlamalarla kavradıktan sonra sahne üzerinde yaptığı doğaçlamayla da seyirciye bu özü iletmektedir. Bir anlamda, kendisinin doğaçlama yoluyla keşfettiği anlamı, seyirciye yine doğaçlama yoluyla ulaştırmaya çalışmaktadır. "Öz Tiyatro" kuramında doğaçlama iki farklı alanda kullanılmaktadır. Bunlardan biri oyuncu eğitimi, diğeri ise seyirci ile kurulacak olan ilişkinin dolaysızlığı üzerinedir. Modern doğaçlama tiyatro formları da, metinsiz olsa bile, sahnedeki "gerçekliği" seyirciye doğaçlama yoluyla dolaysız iletmektedir. Modern doğaçlama tiyatro formlarında, üzerine çalışılacak bir metin bulunmamasına rağmen; anında oluşan "oyun"un gerçekliği, aynı anda hem oyuncu hem seyirci tarafından keşfedilmektedir. Denilebilir ki; "Öz Tiyatro" kuramının önce oyuncunun metnin özünü kavraması daha sonra seyirci ile bu özü paylaşması durumu, modern doğaçlama tiyatro formlarında oyuncu ve seyircinin sahne gerçekliğini neredeyse aynı zamanda keşfetmesi olarak ortaya çıkmaktadır.

"Öz Tiyatro"nun, tiyatronun "oyuncu" dışındaki öğelerine bakışı da, modern doğaçlama tiyatro formlarında karşılığını bulmaktadır. Modern doğaçlama tiyatro, "oyuncu" dışındaki tiyatro öğelerine ya az yer vermekte ya da hiç yer vermemektedir. Dekor, aksesuar, makyaj gibi tiyatronun elemanları, modern doğaçlama tiyatro formlarında "oyuncu"nun önüne geçmemektedir. Örneğin; her üç formda da oyuncular, sahneye ya tek tip ya da günlük kıyafetle çıkmaktadırlar. Oyun kişisini tanımlamak için ise yardımcı aksesuarlar kullanılmaktadır. "Playback Tiyatrosu" oyuncuları, sahne üzerinde bulunan askılıktaki kumaş parçalarını çeşitli biçimlere sokarak işlevselleştirmektedirler. Bu uygulama, "Öz Tiyatro" kuramına kaynaklık eden geleneksel Türk tiyatrosu formlarından biri olan "Meddah" gösterisinde, meddah'ın mendili, bastonu çeşitli şekillerde kullanmasına karşılık gelmektedir. "Şikago tarzı" doğaçlama tiyatro formlarında ise aksesuar, dekor kullanılmamaktadır; çünkü sahnedeki gösteri öngörülemez niteliktedir. Örneğin; oyuncu, gerektiğinde masa, askılık, koltuk, bardak gibi nesneler olabilmektedir. Bu, oyuncunun yaratıcılığına bağlıdır. Görüldüğü gibi; "Öz Tiyatro" kuramının "oyuncu" dışındaki sahne elemanlarına bakışı, modern doğaçlama tiyatrodaki bu elemanların kullanılış biçiminde karşılığını bulmaktadır. Modern doğaçlama tiyatro formlarının, bu elemanları birer "yardımcı" eleman olarak kullanması, "oyuncu"

merkezli tiyatro anlayışına dayanan “Öz Tiyatro” kuramının bu alandaki uygulamasına bir örnek teşkil etmektedir.

Modern doğaçlama tiyatro öncüllerinin, yaratıcılarının çocuklarla yaptığı çalışmalar, modern doğaçlama tiyatroya kaynaklık etmiştir. Baltacıoğlu’nun da çocuklarla yaptığı çalışmalar, “Öz Tiyatro” kuramının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Denilebilir ki; “oyun”, her iki anlayışın da önemli bir öğesidir. Oyuncular, “oyun” oynadıklarının bilincindedir ve seyirciler de seyrettiklerinin sadece bir “oyun” olduğunun farkındadır. Bu, “öz tiyatro” uygulamalarının ve modern doğaçlama tiyatro formlarının “göstermeci” niteliğinden kaynaklanmaktadır. “Göstermeci” nitelik, her iki anlayışta da, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Örneğin; “Öz Tiyatro”daki “meydancı” ve modern doğaçlama tiyatrodaki joker, MC ya da yönetici, seyircinin oyuna “kendini kaptırması”nı engelleyecek özelliktedir. Sonuç olarak; parçalı, esnek bir yapıya sahip olan modern doğaçlama tiyatro formları ve göstermeci olan geleneksel Türk tiyatrosu formlarının kaynaklık ettiği “Öz Tiyatro”, “göstermeci” nitelik konusunda da benzeşmektedir.

Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” deneyimlerine bakıldığında, her birinin bir doğaçlama tiyatro örneği olduğu görülecektir. Bir anlamda; bu deneyimlerde Baltacıoğlu, “modern” doğaçlama tiyatro örnekleri sunmaktadır; çünkü doğaçlama, geleneksel anlamından farklı bir biçimde kullanılmaktadır. “Öz Tiyatro” kuramı, doğaçlamayı zorunlu kılarak, “modern” doğaçlama tiyatro formları için bir yapı sunmaktadır. Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramı, modern doğaçlama tiyatro formlarında karşılığını bulurken; “özgür doğaçlama tekniği”nin başka topraklarda ortaya çıkmış olması, geleneksel Türk tiyatrosu ile kurulan bağın sorgulanmasını gerektirmektedir. Örneğin; Tiyatrosporu ve Komedisporu formları, iki ekibin doğaçlama oyunlar oynayarak yarışmasına dayanmaktadır. Keith Johnstone, profesyonel boks maçından esinlenerek, maç yapısını kullanmıştır. Doğaçlamaya dayanan yarışma, tiyatrosporu, komedisporu gibi formlardan çok önce, geleneksel Türk tiyatrosunda “Komikler Müsabakası” adıyla yer almaktadır. Hikmet Feridun, İsmail Dümbüllü ile yaptığı röportajda, bu konu ile ilgili bilgi almaktadır:

> “- Çok defa ilânlarda görürüm.. “Türkiye Komikler Müsabakası” yaparlar.. Bu nasıl yapılır… Kendi aranızda mı müsabakayı tertip edersiniz…
>
> -Hayır patronlar.. Böyle bir müsabaka düşünürler.. Hepimizle ayrı ayrı konuşurlar.. Müsabaka yaparız.. Fakat ekseriya biz Naşit Bey’le karşılaşırız… Seyirciler daima iki taraf olur.. Esasen bizim tiyatro seyircileri iki komikten birinin, yani ya Naşit Bey’in, ya benim tarafımdandır.. Bunlar tıpkı stadyumda olduğu gibi taraf taraf otururlar.. bir taraf sağa bir taraf sola.. Müsabaka başladı mı taraftarlar da başlar:
> - Aman Dümbüllü alt oluyor..
>
> - Haydi Naşit..
>
> - Göreyim seni Dümbüllü!.
>
> Paradiden bağırırlar.. Tıpkı Galatasaray-Fener maçı gibi.. İkimizden biri güzel bir komiklik yaptı mı onun taraftarları alkıştan tiyatroyu inletirler. Ötekiler kızarlar… Sanki mukabil klüpten gol yemiş gibi.. Komikler müsabakası heyecanlı bir futbol maçı…”[120]

Abdulkadir Emeksiz’in hazırladığı, “Orta Oyunu Kitabı” adlı kitapta, M. Sabri Koz da, “Komikler Müsabakası” ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> “Son zamanlara tulûatçıların az para kazanmaları kendilerine yeni yeni şeyler icat ettirmiştir. İşte “ Komikler Müsabakası” diye ilan edilen ve halkın tehacümünü celp eden bu garip müsabakalar da bunlardan biridir. Tiyatro sahipleri bir iki komiği daha o günkü oyuna alır, türlü türlü afişler yapar ve müsabakada birinciliği kazanana bilmem şunu vereceğini, bunu hediye edeceğini ilan eyler. Müsabakada oynanan oyun da ekseriyetle Âşıklar’dır. Çünkü her bir komik bir âşık rolüne çıkarak birbirlerine beyit söyler ve güya nükteden yana karşısındaki[ni] mat etmeye çalışır.
>
> Bundan başka orta oyunlarında da son zamanlarda müsabakalar yapılmaktadır. İşte bu suretle halk birkaç komiği bir arada göreceğim diye tiyatroya hücum eder ve sâir akşamlara nazaran daha fazla ücret vererek müsabakayı seyreder.”[121]

Görüldüğü gibi, doğaçlamaya dayanan yarışmalar, geleneksel Türk tiyatrosunun içinde bulunmaktadır. “Komikler Müsabakası”, Tiyatrosporu veya Komedisporu gibi formların ilkel, şekil verilmeyi bekleyen haline karşılık gelmektedir. Türk tiyatrosu, bu kaynağı değerlendirememiştir. Dikkat edilirse; Keith Johnstone’un hedeflediği “maç seyircisi”, “Komikler Müsabakası”nda “zaten” bulunmaktadır. Geleneğiyle hesaplaşamayan Türk Tiyatrosu, “Komikler Müsabakası”nda “özgür doğaçlama tekniği”ni kullanmasına rağmen, bunu bir form haline getirememiştir. İsmail

[120] Hikmet Feridun, “Dümbüllü’nün Kahvesini İçerken”, **Orta Oyunu Kitabı,** s. 274-275.
[121] M. Sabri Koz, “ “Orta Oyunları” Kitapçığı”, **Orta Oyunu Kitabı,** s. 133.

Dümbüllü'nün, "Dümbüllü İsmail Efendi" adlı kitapta anlattığı ortaoyunu düzeninde oynanan oyunlar, kısa form doğaçlama oyunlara örnektir:

> "(**Deyişleme**= **Deyişme**), karşılıklı yapılan söz yarışmasına denir. Birinin dediğine ötekinin aynı ayaktan ve usturuplu (**taşı gediğine koyacak bir ustalıkla**) cevap vermesi (**laf yetiştirmesi**) gerekir. Bu oyunda hüner, Deyişlemenin hiç duraksamadan ve önceden hazırlanmadan, kekelemeden hemen o anda bulunması ve karşılığının verilmesidir. Tıpkı **tulûat** tiyatrosunda olduğu gibi, bu oyunların esası da (**İrtical kuvvetine**) dayanmaktadır.
>
> **Bir örnek:**
>
> - İndin geldin ağaçtan
> Dal yazma düştü baştan
> Sana terzi diyorlar
> Don biç bakam şu (Daş) dan (Taştan)?
>
> - İndim geldim ağaçtan
> Dal yazmam düştü baştan
> (Gum) dan (kumdan) iplik bükersen
> Don biçem sana (Daş)dan
>
> -Burda er yiğit yatar
> Haykırması arşı tutar
> Ölç şu derenin suyunu
> Saatte kaç kantar su akar?
>
> - Ben yiğidim artarım
> Avurtların yırtarım
> Sen o suyu çuvala go (koy)
> Yarın gelir tartarım
>
> - Irmak keneri (Mil) dür (Mil=Melhe- ince birikme çamur)
> Çevresi dolu (Gül)dür
> Hele sayıver bakalım
> Gökte yulduz (yıldız) kaç bindür?
>
> - Irmak keneri (Mil)dür
> Çevresi dolu (Gül)dür
> Sen Göğe merdiven gur (kur)
> Ben de sayam kaç bindür."[122]

Deyişlemede "özgür doğaçlama tekniği" kullanılmaktadır. Karşılıklı "söz yarışması" yapısı içinde hiçbir ön hazırlık yapılmadan doğaçlama yapılmaktadır. "Tiyatrosporu" ya da diğer kısa form doğaçlama tiyatro örnekleri, "deyişleme"ye benzer oyunlar

---

[122] Sadi Yaver Ataman, **a.y. ,** s. 79

oynamaktadırlar. Türk tiyatrosu, “deyişleme”yi de kuramsal bir alana taşımayı denememiştir. Baltacıoğlu, “Öz Tiyatro” kuramında; geleneksel Türk tiyatrosu formlarının “görmezden gelinmesi”ne karşılık, bu formları kuramsal bir alana taşımıştır. Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramının da bir anlamda “görmezden gelinmesi”, bilinmemesi; varolan “özgür doğaçlama tekniği”nin “ithal” edilmesi sonucunu doğurmuştur. İsmail Dümbüllü, “özgür doğaçlama tekniği”nin kullanıldığı başka bir oyunu ise şu şekilde açıklamaktadır:

> “(Mani çatmak) denilen oyunda da, ortaya bir (İsim) konulmakta, isim kaç harfliyse o kadar oyuncu katılarak, her oyuncu ortaya konulan ismin ilk harfleriyle başlayan birer (Mani) ya da (Türkü) söylemektedir. Bu oyunda da hiç duralamak ve kekelemek yoktur.
>
> **Ortaya konulan isim (AYŞE)**
> BİRİNCİ OYUNCU : A- Ay doğuyor meşeden de
> Avcı bekler köşeden
> Kokuyu (Gül) den almış
> Yanaklar (Menevşe) den
>
> Y- Yazı yazdım yazidi
> Kalemim kiraz idi
> Daha çok yazacaktım
> Mürekkebim az idi
>
> Ş- Şu dağlarda balkabak
> Açılır tabak tabak
> Ne oldum dememeli
> Sen işin sonuna bak
>
> E- Ekin ektim (Gül) bitti
> Dalında bülbül öttü
> Ötme bülbülüm ötme
> Yârim elimden gitti.”[123]

Bu oyun da kısa form doğaçlama oyunlara bir örnektir. Modern doğaçlama tiyatro formlarının gelişimde, “oyun” kavramı yeniden ele alınırken; Türk tiyatrosu, “doğaçlama geleneği”ne ait olan “oyun”larla hesaplaşmamıştır. “Öz Tiyatro” kuramının oluşmasında izlenen metot, modern doğaçlama tiyatro formlarının ülkemizdeki uygulamalarında yürütülmemiştir. “Öz Tiyatro”, “tiyatro nedir?”

[123] Sadi Yaver Ataman, **a.y.,** s. 79-80.

sorusuna cevap vermekte iken; modern doğaçlama tiyatro toplulukları, “tiyatro nedir?” sorusunun cevabını “ithal” etmektedirler. “İthal” edilen cevabın, “öz tiyatro”ya işaret etmesi, geleneksel Türk tiyatrosunun kaynaklık edebileceği bir formun başka topraklarda ortaya çıkması sebebiyle düşündürücü; Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramının, çağının ilerisinde bir düşüncenin ürünü olması sebebiyle, Baltacıoğlu’nun “anlaşılmaya çalışılması” için itici bir güç olmaktadır.

“Öz Tiyatro” kuramında, modern doğaçlama tiyatro formlarının yapısına ait özellikler bulunmaktadır. Bu sebeple; modern doğaçlama tiyatro formlarının, Türk tiyatrosu içinde sağlam bir zemine oturması için, “Öz Tiyatro” kuramı detaylı olarak incelenmelidir. Yavuz Pekman, bu konuyla ilgili şunları ifade etmektedir:

> “(…) Baltacıoğlu gibi tiyatro adamlarının tezleri çağdaş tiyatromuz için bir itki olacağı yerde, böyle bir unutuş (ya da görmezden geliş) kuşkusuz tiyatromuzun temelsiz yapısının sürmesini beraberinde getirmekte, yine tiyatromuzun gelişmesine olanak sağlayabilecek bir altyapının önünü tamamen tıkamaktadır. Bu tıkanıklığın aşılması için, bu türden çalışmalara yeniden derinlikli ve kapsamlı olarak eğilinmesi belki de kaçınılmazdır.”[124]

Atila Alpöge, Baltacıoğlu’nun, 1930’larda ifade ettiği tiyatro anlayışı ile 1970’lerde ün kazanmış (Grotowski gibi) bazı yabancı tiyatro adamlarının tiyatro görüşleri arasında benzerlikler bulmaktadır.[125] Augusto Boal de bu isimlerden biridir. Bilindiği gibi; Boal, modern doğaçlama tiyatro formları sunmaktadır. Günay Toprak, modern doğaçlama tiyatro formlarının öz tiyatro ile ilişkisini doğrular nitelikte, şunları ifade etmektedir:

> “Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramı, ritüelistik dönemdeki oyunun işlevi ile bağlantılıdır. Oyun aracığıyla sağlanan yaşamı kontrol altında tutma kimlik belirleme gibi toplumsal sonuçların katılımcı süreçlerle yaşama aktarılmasını öngörür. Bir yandan da Augusto Boal’in seyircinin tam katılımıyla oluşan Forum Tiyatrosu’na yapısal olarak -doğaçlamaya dayalı olması, joker ile yönetmenin oyunu yönlendirmesi gibi- işlevsel olarak da -yaşamla gerçek arasındaki sınırın oyunun garantisi altında ortadan kalkması- teknik olarak da -sahnenin teknik olanaklarının önemsizliği- benzer.”[126]

---

[124] Yavuz Pekman, “Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, s. 78.
[125] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir**, s. 44.
[126] Günay Toprak, **a.y.,** s. 78-79.

Modern doğaçlama tiyatro formları, “özgür doğaçlama tekniği” ile “evrensel” bir dil yakalamaktadır. Türk tiyatrosu, “özgür doğaçlama tekniği” ile “özgün” bir dil yaratabilmek için, geleneği ile hesaplaşmak zorundadır. “Öz Tiyatro” kuramı, bu noktada yol gösterici olacaktır; çünkü Baltacıoğlu, geleneksel Türk tiyatrosunu kuramsal olarak incelediğinde, doğaçlamaya dayalı bir oyun yapısı ile karşılaşmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunun doğaçlama geleneği ile hesaplaşılması, “özgün” modern doğaçlama tiyatro formlarının ortaya çıkmasını sağlayacaktır; çünkü Baltacıoğlu’nun “öz tiyatromuz” diye adlandırdığı ve modern anlamda bir tiyatronun var olması için kaynaklık edecek olan geleneksel Türk tiyatrosu formları, doğaçlama tiyatro formlarıdır. “Özgür doğaçlama tekniği”ne sahip olduğunu “bilmeyen, fark etmeyen” Türk Tiyatrosu, Baltacıoğlu ve “Öz Tiyatro” kuramına gereken önemi göstermelidir. Aksi takdirde; Baltacıoğlu’nun 1955 yılında, “Tiyatro” adlı kitabını, Zerrin Akçın adına imzalarken yazdığı şu satırlar geçerliliğini sürdürmeye devam edecektir:

> “13.1.1955
> Sayın Zerrin Akçın’a,
> Ben gözümü kapamadan önce bu kitap anlaşılmayacaktır.
> Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu.”[127]

[127] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir**, s. 47.

SONUÇ

Bu tez, Türk tiyatrosunun “özgün” bir dil yakalaması, “yeni” akımların çıkış noktası olması konusunu, geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin doğaçlamaya dayanan yapılarının değerlendirilmemesine dayanarak eleştirmektedir. Bu eleştirinin çerçevesi, Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramıyla çizilmiştir.

“Modern doğaçlama tiyatro”nun çıkış noktasının Türk tiyatrosu olmaması, bu tezin eleştirdiği bir başka gerçektir. Bu bağlamda, geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin birer doğaçlama tiyatro formu olduğu konusu etraflıca tartışılmıştır. “Batı” tiyatrosunun yararlandığı geleneksel doğaçlama tiyatro formları da aynı perspektiften incelenerek; Türk tiyatrosunun “daha zengin” bir doğaçlama tiyatro geleneğine sahip olduğu anlaşılmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunun, “Commedia dell’Arte” geleneğinin sadece kanavaya bağlı oyun yapısının karşısına, hikâye anlatıcılığına dayanan “Meddah”, gölge oyunu olarak “Karagöz” gibi farklı doğaçlama tiyatro formlarıyla çıktığı görülmüştür.

“Doğaçlama tiyatro” başlığı altında incelenen “Mimus”, “Commedia dell’Arte” ve geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin doğaçlamaya dayanan yapılarının sahneye nasıl yansıdığı, sahne düzenini, teknik elemanların kullanımını nasıl etkilediği de bu tezin kapsamında incelenmiştir. Görülmüştür ki; doğaçlama tiyatro formları, “oyuncu” merkezli bir yapıya sahiptir. Tiyatronun diğer elemanları, “oyuncu”nun yaratıcılığına destek olmak için bulunmaktadır. Doğaçlama tiyatronun, 20. yüzyılda kazandığı yeni anlamda da bu yapı değişmemiştir. “Modern doğaçlama tiyatro” formları da “oyuncu” merkezli bir yapı içermektedirler. Bu yapının korunması, kuşkusuz, “modern doğaçlama tiyatro”nun gelenek ile girdiği hesaplaşmanın bir sonucudur. Bu bağlamda; “Modern doğaçlama tiyatro” formlarının gelenek ile nasıl bir hesaplaşma içine girdiği tartışılmıştır. Bu tartışmanın sonucunda, “modern doğaçlama tiyatro”nun ortaya çıkışında dayanak noktası kabul edilen “gelenek” özelliklerinin geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin içinde de yer aldığı görülmüştür.

“Doğaçlama” geleneği olan Türk tiyatrosunun “özgün” bir dil yaratma yolunda neden bu kaynağa başvurmadığı sorusu ise çalışmanın yönünü, bu kaynaktan

yararlanarak “Öz Tiyatro” kuramını oluşturan Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’na çevirmiştir. Bu noktada; “Öz Tiyatro” kuramı özel bir incelemeye tabii tutulmuştur.

Bu tez, “Öz Tiyatro” kuramını, “gelenek” ve “doğaçlama” çerçevesinde incelemiştir. Böylece, Baltacıoğlu’nun “oyuncu” merkezli bir anlayışa dayanan kuramının bir “modern doğaçlama tiyatro” formuna işaret ettiği ortaya çıkarılmıştır. Baltacıoğlu, kuramsal anlamda incelediği geleneksel Türk tiyatrosu formlarındaki, oyuncunun yaratıcılığının kaynağı olan, doğaçlama unsuruna “Öz Tiyatro” kuramında yer vermiştir. Denilebilir ki; Türk tiyatrosunun geleneğiyle hesaplaşmasında doğaçlama unsuruna dikkat çeken belki de ilk isim, Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’dur.

Bu tezde, Baltacıoğlu’nun “doğaçlama”yı iki ayrı süreçte kullanmasına da dikkat çekilmiştir. “Doğaçlama”yı, oyun hazırlığındaki oyuncunun eğitiminde kullanarak, “kavramsal” olarak Türk tiyatrosuna soktuğu belirlenmiş ve oyunun “öz”ünü anlayan oyuncunun sahne üzerinde doğaçlama yapmasına dayanan bir anlayışla da “modern doğaçlama tiyatro” için “öncü” bir konumda yer aldığı görülmüştür.

Bu tezin çerçevesini belirleyen öğelerden birinin “modern doğaçlama tiyatro” olması, Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” uygulamalarını bu çerçevede değerlendirmeyi gerektirmiştir. Bu tez, “Öz Tiyatro” uygulamalarındaki doğaçlama unsuruna da dikkat çekerek; pratik anlamda da bir “modern doğaçlama tiyatro” uygulamasının var olduğunu belirlemiştir.

“Öz Tiyatro” ve “modern doğaçlama tiyatro”nun ortak özelliklerinin de belirlendiği bu tezde, “Öz Tiyatro” kuramının pratik anlamdaki bir karşılığı “modern doğaçlama tiyatro” formlarında bulunmuştur. Bu bağlamda; “Öz Tiyatro” kuramının, doğaçlamayı zorunlu kılan yapısı da göz önüne alınarak, bir “modern doğaçlama tiyatro” formuna işaret ettiği sonucuna varılmıştır.

Bu tez; günümüzde, Türk tiyatrosunda görülen “ithal” edilmiş “modern doğaçlama tiyatro” formlarının uygulamalarına dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Uygulamalarında “uyarlama”ya başvuran tiyatro insanlarına, geleneksel Türk tiyatrosundaki doğaçlama unsurunu “hatırlatmayı” amaçlamıştır. “Doğaçlama” geleneği ile hesaplaşması gereken Türk tiyatrosu, ancak bu yolla “özgün” bir

“modern doğaçlama tiyatro” uygulamasına imza atacaktır. Aksi takdirde; “ithal” ettiği formları kendisine uydurmaya çalışacaktır.

Bu tezde, Baltacıoğlu’nın “Öz Tiyatro” kuramının, Türk tiyatrosunun “özgün” bir dil yakalama konusunda bir çıkış noktası olabileceği de ileri sürülmektedir. Bu sebeple; “Öz Tiyatro” kuramının detaylı bir şekilde incelenmesini öneren bu tez, Baltacıoğlu’nun da “kuramcı” kimliğiyle Türk tiyatrosundaki yerini alması konusundaki “ısrar”ını dile getirmektedir.

Günümüzde, Türk tiyatrosunun, hala bir akımın başlangıç noktası olamadığı görülmektedir. Bu tez, bir “modern doğaçlama tiyatro” formunun Türk tiyatrosunda ortaya çıkmamasını eleştirirken; bir yandan da tamamlanmamış bu sürecin içine Türk tiyatrosunun da dâhil olması için başvurulacak kaynak olarak, Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramını işaret etmektedir. Yavuz Pekman, şunları ifade etmektedir:

> “Bir kuramcı-yönetmen olarak tanımladığımız Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” tezi, bugünün tiyatrosu için bile hala geçerli olan pek çok özellik taşımaktadır. Hatta, tiyatromuzun hala aşamadığı belli sorunlarının çözümü için, bir başlangıç noktası olma özelliği taşımasının yanında, en azından günümüz tiyatrocularına önemli dersler vermektedir.”[128]

Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramında günümüzde “modern doğaçlama tiyatro” yapanlar için incelenmesi gereken önemli “noktalar” bulunmaktadır. Baltacıoğlu’nun “doğaçlama”yı kendi tiyatro anlayışında nasıl konumlandırdığı detaylı bir şekilde incelendiğinde, “kendiliğinden” gelişen bir süreç karşımıza çıkmaktadır. Günümüzdeki doğaçlama tiyatro formlarının “kendiliğinden” gerçekleşen bir sürecin ürünü olmamaları, bu “akım”ın da bir anlamda “moda”sının biteceğine bir işarettir.

Türk tiyatrosu, “özgün” bir dil yakalamak için, kendi geleneğine benzeyen bir geleneğin kaynaklık ettiği “modern doğaçlama tiyatro” formları ile hesaplaşma içine girmelidir. Bu tez göstermiştir ki; bu hesaplaşma sonucunda, geleneksel Türk tiyatrosu, bir “modern doğaçlama tiyatro” formunun ortaya çıkmasına kaynaklık edebilecek özelliklere sahiptir.

---

[128] Yavuz Pekman, “Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, s. 77.

Sonuç olarak; Türk tiyatrosu, geleneğine, kuramcılarına sahip çıkarak, temeli sağlam bir tiyatro anlayışı oluşturmalıdır. Bu yolla, “ithal” edilen ve bir gün “moda”sının biteceğinden kuşku duyulmayan “akım”lardan sıyrılarak, kendi “özgün” dilini yaratabilecektir. Geleneğine yaslanarak oluşturacağı “öz tiyatro”sunun “moda”sının hiçbir zaman geçmeyeceğinin de farkında olmalıdır. Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramı, bu noktada önemli bir çıkış noktası olarak kabul edilmelidir. Bu tez, “Öz Tiyatro” kuramının modern doğaçlama tiyatro ile ortak noktalarını belirledikten sonra, Türk tiyatrosunun, gelenek ile hesaplaşmasında, şayet doğaçlamaya dayanan yapı göz önünde bulundurulursa, bir “modern doğaçlama tiyatro” formuna kaynaklık edebileceğini ileri sürmektedir. “Doğaçlama” çerçevesinde yapılan bu değerlendirmelerin, geleneksel Türk tiyatrosu formlarının “kuramsal” anlamda yeniden gözden geçirilmesine yol açması, Türk tiyatrosu için önemli bir adım olacaktır. Bu bağlamda Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “Öz Tiyatro” kuramı da bir anlamda “yeniden” ele alınabilecektir.

KAYNAKÇA

ALTINAY, Deniz: **Sahnede Yaratıcılık: Playback Tiyatrosu,** 2.Basım, İstanbul, Aura Kitapları, 2004.

AND, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,** İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985.

AND, Metin: **Türk Tiyatro Tarihi,** 2. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.

AND, Metin: **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,** İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1970.

AND, Metin: "Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Orta Oyunu", **Orta Oyunu Kitabı,** Ed. Abdulkadir Emeksiz, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 147-152.

ARCAN, İ. Galip: "Meddah Dedik de", **Meddah Kitabı,** Ed. Ünver Oral, 2. Baskı, İstanbul, Kitabevi, 2006, s. 67-68.

ARICI, Oğuz: "Tiyatro'nun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkisinin Kökleri Üzerine", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Ed. Yavuz Pekman, No: 2, İstanbul, İ.Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2003, s. 105-121.

ARISTOTELES: **Poetika,** çev. İsmail Tunalı, 17. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008.

ARVAS, Abdulselam: " "Âşıklar" ve Türk Doğaçlama Sanatının Tarihi-Tipolojik Menşei", (çevrimiçi) http://yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd22/sbd-22-04.pdf, Mart 2010.

ATAMAN, Sadi Yaver: **Dümbüllü İsmail Efendi,** y.y., Yapı ve Kredi Bankası, t.y.

BABLET, Denis: "Karşılaşmalar", çev. Taylan Tosun, Umut Aral, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 8, 2000, s. 63-105.

BALAY, A. Metin: **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo,** İstanbul, MitosBOYUT Yayıncılık, 1995.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: **Tiyatro Nedir,** Yay. Haz. Atila Alpöge, T. Yılmaz Öğüt, Ali Y. Baltacıoğlu, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 2006.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: "Tiyatro Problemi", (çevrimiçi) http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1034/12483.pdf, Mart 2010.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: "Tiyatro Ne Değildir?", **Türk Düşüncesi,** Cilt:2, Sayı:7, 1954, s. 10-14.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: "Tiyatro Nedir?", **Türk Düşüncesi,** Cilt:2, Sayı: 9, 1954, s.166-169.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: **Türke Doğru,** Üçüncü Bin, İstanbul, Kültür Basımevi, 1942.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: **Türk Milliyeti,** Ankara, Gnkur. Basımevi, 1965.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: **Halkın Evi,** Ankara, Ulus Basımevi, 1950.

BALTACIOĞLU, Ismayıl Hakkı: “Orta Oyunu Nasıl Dirilir?”, **Orta Oyunu Kitabı,** Ed. Abdulkadir Emeksiz, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 184-187.

BERKTAY, Ali: **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold,** İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1997.

CHRISTOPHER, B. Blame: **The Cambridge Introduction to Theatre Studies**, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

BOAL, Augusto: **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003.

BOAL, Augusto: **Arzu Gökkuşağı: Boal’in Tiyatro ve Terapi Metodu**, çev. Fırat güllü, Sinem Yılancı, Ece Aydın, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.

BOAL, Augusto: **Oyuncular Ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**, çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu, 2. Basım, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.

BRECHT, Bertolt: **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum,** çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven, y.y, Altın Kitaplar Yayınevi, 1980.

BROCKETT, Oscar G.: **Tiyatro Tarihi**, çev. Beliz Güçbilmez, Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, vd. , Ankara, Dost Yayınları, 2000.

BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİSİ: “Doğaçlama”, İstanbul, C.VII, t.y.

CHARLES, David Alfred: **The Novelty of Improvisation: Towards a Genre of Embodied Spontaneity**, (çevrimiçi) http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0701103 135033/unrestricted/Charles_dis.pdf, Şubat 2010.

ÇALIŞLAR, Aziz: **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

ÇEVİK, Kadir: "Derinlikli Fiziksel Devinimin Önemi ve Birbirinin Devamı İki Usta: K. S. Stanislawski ve J. Grotowski", (çevrimiçi) http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/180/140 4.pdf, Kasım 2009.

ÇEVİK, Kadir: "Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** No: 25, Ankara, 2008, s. 37-62.

DEMİRKOL, C. Vedat: **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm,** İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008.

DRAIN, Richard (ed.): **Twentieth-Century Theatre**, New York, Routledge, 1995.

EBERT, Gerhard: **Oyunculuk Sanatında Doğaçlama,** çev. Turhan Yılmaz, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 2004.

EKSEN, Kerem: "Ariane Mnouchkine ve Théâre du Soleil (II)", **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 8, 2000.

ELÇİN, Şükrü: **Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)**, İkinci Baskı, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1977.

EVERDELL, William R.: **İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller,** çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

FELEK, Burhan: "Orta Oyunu Nasıl Oynanır?", **Orta Oyunu Kitabı,** Haz. Abdulkadir Emeksiz, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 39-46.

FERİDUN, Hikmet: "Dümbüllü'nün Kahvesini İçerken", **Orta Oyunu Kitabı,** Haz. Abdulkadir Emeksiz, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 270-276.

FOX, Hannah: "Playback Theatre: Inciting Dialogue and Building Community through Personal Story", (çevrimiçi) http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/DramaReviewArticleonPT.pdf, Nisan 2010.

GASTER, Theodor H.: **Thespis: Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama,** Çeviren: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000.

GERÇEK, Selim Nüzhet: **Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu,** İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1942.

GÜLLÜ, Fırat: "Augusto Boal ve Tiyatronun Teröpatik Kullanımı", (çevrimiçi) http://mimesis-dergi.org/?p=2553, Mart 2010.

HABİF, Verda: "Antik Yunan□da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar", **İstanbul Üniversitesi Sosyal**

Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2008.

HALPERN, Charna, CLOSE, Del, JOHNSON, Kim "Howard: **Truth in Comedy: The Manual of** "**Improvisation**, USA, Meriwether Publishing, t.y.

HART, Jennifer: "Il Pazzia D□innomorati: Commedia dell□Arte", (çevrimiçi) http://etd.fcla.edu/CF/CFE0000081/Hart_Jennifer_200407_MA.pdf, Şubat 2010.

HENKE, Robert: **Performance and Literature in the Commedia dell'Arte**, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HUIZINGA, Johan: **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal Ġşlevi Üzerine Bir Deneme,** çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.

İPŞİROĞLU, Zehra: **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, 2. Basım, Çağdaş Yayınları, 1995.

JOHNSTONE, Keith: **Impro for Storytellers**, London, Faber and Faber, 1999.

KABARE TİYATROSU: (çevrimiçi) http://www.tiyatrotarihi.com/tiyatro_terimleri/kabare_tiyatrosu_nedir.html, Mayıs 2010.

KARABOĞA, Kerem: "Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Ed. Yavuz Pekman, No: 2, İstanbul, İ.

Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2003, s. 19-29.

KEMALOĞLU, Mehmet Murat: “Brecht□in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2005.

KIRKLAND, Cristopher D.: “Théâtre Du Soleil Altın Çağ İlk Taslak”, Çev. Uluç Esen, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 8, 2000, s. 109-118.

KONGAR, Emre: **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği,** 12. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007.

KOZ, M. Sabri: “ “Orta Oyunları” Kitapçığı”, **Orta Oyunu Kitabı,** Haz. Abdulkadir Emeksiz, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 116-135.

KOZLOWSKI, Rob: **The Art of Chicago Improv: Short Cuts to Long-form Improvisation**, Lisa A. Barnett, Portmouth, Heinemann, 2002.

LATACZ, Joachim: **Antik Yunan Tragedyaları,** çev. Yılmaz Onay, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, t.y.

LEONI, Monica: “The Grocioso in Golden Age Theatre and Commedia dell□Arte Tradition”, (çevrimiçi)

https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12939/1/NQ45818.pdf, Mart 2010.

NUTKU, Özdemir: **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Ed. Süreyya Evren, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995.

NUTKU, Özdemir: **Gösterim Terimleri Sözlüğü,** Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

NUTKU, Özdemir: "Büyük Tiyatro Adamı Muhsin Ertuğrul'un 100. Doğum Yıldönümü", **Şehir Tiyatrosu Muhsin Ertuğrul Özel Sayısı,** sayı: 442, İstanbul, 1992.

ÖZTÜRK, Özlem Hemiş, ÇETİNDOĞAN, Müşerref Öztürk: "Ariane Mnouchkine ve Théâtre du Soleil (1980-2003)" **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi,** No: 14, 2008.

PATTON, David: **The Pedagogy and Ethics of Improvisation Using Harold,** (çevrimiçi) http://digarchive.library.vcu.edu/dspace/bitstream/10156/1565/1/pattondd_thesis.pdf, Nisan 2010.

PEKMAN, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik,** İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 2002.

PEKMAN, Yavuz: "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Ed. Hasibe Kalkan Kocabay, No: 3,

İstanbul, İ. Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2003.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali: **Türkçe Sözlük**, 5. Basım, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2004.

RICHARDS, Thomas: **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak,** çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005.

RUDLIN, John: **Commedia dell'Arte: Oyuncunun Elkitabı,** çev. Ezgi Ege İpekli, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 2000.

SAV, Ergun: "Geleneksel Seyir Sanatlarımız ve Meddah", **Meddah Kitabı,** Haz. Ünver Oral, 2. Baskı, İstanbul, Kitabevi, 2006, s. 117-119.

SEHAM, Amy E.: **Whose Improv Is It Anyway? Beyond Second City,** University Press of Mississippi, 2001.

SPOLIN, Viola: **Improvisation For The Theatre**, Paul Sills ve William Sills, USA, Northwestern University, 1999.

SUNER, Levent: "Commedia Dell□Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** No: 24, Ankara, 2007, s. 145-182.

SWEET, Jeffrey: **Something Wonderful Right Away**, 5. Basım, New York, Limelight Editions, 2003.

ŞENER, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ed. İnönü Bayramoğlu, 5. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

ŞENER, Sevda: “Ertuğrul Muhsin İçin”, **Şehir Tiyatrosu Muhsin Ertuğrul Özel Sayısı,** sayı: 442, İstanbul, 1992.

TEKEREK, Nurhan: **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar,** Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

TEKEREK, Nurhan: “Oyun Kavramı□ndan Drama□ya Drama□dan Dramatik Eğitim□e”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** No: 22, Ankara, 2006, s. 47-73.

TOPRAK, Günay: “20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleselleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı,** yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir, 2006.

TUNALI, İsmail: **Grek Estetik’i: Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi,** 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.

TÜRKMEN, Fikret, FEDAKÂR, Pınar: “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar”, (çevrimiçi) http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/fikret_turkmen_pinar_fedakar_halk_tiyatrosu_hareket_komigi.pdf, s. 107, Aralık, 2009.

TÜRK DİL KURUMU: "doğaçlama", (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama&ayn=tam, Şubat 2010.

TÜRK DİL KURUMU: "kabare tiyatrosu", (çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=kabare%20tiyatrosu, Nisan 2010.

TÜRK DİL KURUMU: "tuluat tiyatrosu", (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/?kategori=terimarat&kelime=tulûat%20tiyatrosu&s3oz5k0t=TIY, Aralık 2009.

TÜRK DİL KURUMU: "doğaçlama tiyatro", (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=do%F0a%E7lama+tiyatro&ayn=tam ,Aralık 2009.

TÜRK DİL KURUMU: "tuluat", (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=tuluat&ayn=tam Aralık 2009.

TÜRK DİL KURUMU: "modern", (çevrimiçi) http://www.tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=modern&ayn=tam, Şubat 2010.

TÜRK DİL KURUMU: "terapötik", (çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=terap%F6tik&ayn=tam, Haziran 2010.

UYANIKSOY, Erkan: “Viola Spolin□in Tiyatro Anlayışı ve Dramayı Kullanımı”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çocuk Tiyatrosu Oyun-Tiyatro-Drama Anabilim Dalı,** yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Nisan, 2007.

WIKIPEDIA: “Improvisational Theatre”, (çevrimiçi) http://en.wikipedia.org/wiki/Improvisational_theatre, Mart 2010.

WIKIPEDIA: “Jacob L. Moreno” (çevrimiçi) http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_L._Moreno, Mart 2010.

YILDIZ, Pelin: “Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz”, (çevrimiçi) http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/Pelin%20YILDIZ/425-442.pdf, Kasım, 2009.